ИСКУССТВО КИНО 11

№11 НОЯБРЬ 2013 www.kinoart.ru

ПАТРИОТИЗМ: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ _ 5
ЧУРИКОВА. ЛИЧНАЯ ТЕМА _ 86
ОФСАЙД – КИНО ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПОЛЯ _ 99

КАДР ЮСОВА _ 67

Одна из тем этого номера, упорно, агрессивно и с некоторым лицемерием обсуждаемая в обществе, – патриотизм. Он видится основой национальной идеи, знаменем государственной культурной политики. В сущности, он и есть проверка на верность нынешней власти. О патриотизме, его мифах, отношении к российской истории говорят Александр Сокуров, Александр Рубцов («Здесь и теперь»). Андрей Архангельский и Нина Цыркун («Репертуар») представляют в своих текстах полярные точки зрения на «Сталинград» Федора Бондарчука.

Эту же тему в иных ракурсах развивают материалы о фильмах бывших советских республик («Репертуар», «Разборы», «Публикации»).

Комментарием к главной сегодня идеологеме стала специальная программа «Офсайд» на фестивале «2morrow/Завтра». Беседа ее кураторов – Марии Кувшиновой и Ивана Чувиляева – демонстрирует новый существенный опыт.

В «Именах» – беседа с недавно ушедшим Вадимом Юсовым, его интервью о работе с Тарковским, которое двадцать лет назад выдающийся оператор дал японскому критику.

В «Чтении» мы публикуем сценарии маститого Рустама Ибрагимбекова и дебютанта Глеба Володина.

Фото на обложке Александра Тананюва

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО

№11 (ноябрь) 2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
ТЕНЬ ВЛАСТИ
Интервью ведет Антон Широких

8 Александр Рубцов
БИТВЫ ПАТРИОТОВ

РЕПЕРТУАР

15 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
ПРИКАЗАНО ВЫЖАТЬ
«Сталинград», режиссер *Федор Бондарчук*

19 НИНА ЦЫРКУН
«СТАЛИНГРАД» И НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КАНОН
«Сталинград», режиссер *Федор Бондарчук*

25 АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
КАК СТАТЬ ГЕРОЕМ НАДЕЖДЫ
«Валенса.Человек из надежды», режиссер *Анджей Вайда*

29 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
РОССИЯ — ЩЕДРАЯ ДУША
«Она», режиссер *Лариса Садилова*

33 НИНА ЦЫРКУН
БОЛЬШОЙ БРАТ НАБЛЮДАЕТ. МЫ ТОЖЕ
«Пятая власть», режиссер *Билл Кондон*

39 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
САЛАМ, КЫРГЫЗСТАН
«Салам, Нью-Йорк», режиссер *Руслан Акун*
«Страсть», режиссер *Темир Бирназаров*

РАЗБОРЫ

47 ЕЛЕНА СТИШОВА
ДОЛГОЕ ЭХО
Анапа-2013

54 АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ
ВУЛЬГАРНЫЙ АВТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

ИМЕНА

67 АЛЕКСАНДРА СВИРИДОВА
КАДР ЮСОВА

80 ВАДИМ ЮСОВ
О ТАРКОВСКОМ
Беседу ведет Хироси Такахаси

86 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ЧУРИКОВА. ЛИЧНАЯ ТЕМА

ОПЫТ

99 МАРИЯ КУВШИНОВА – ИВАН ЧУВИЛЯЕВ
ОФСАЙД
Фестиваль «2morrow/Завтра»: специальная программа

106 ДЖОНАТАН РОЗЕНБАУМ
ГОЛОС ТЕХ, КТО ОБЫЧНО ЕГО ЛИШЕН...
Беседу ведет Евгений Майзель

ПУБЛИКАЦИИ

113 **НЕ В ДЕНЬГАХ СЧАСТЬЕ**
Анапа-2013: «круглый стол»

ЧТЕНИЕ

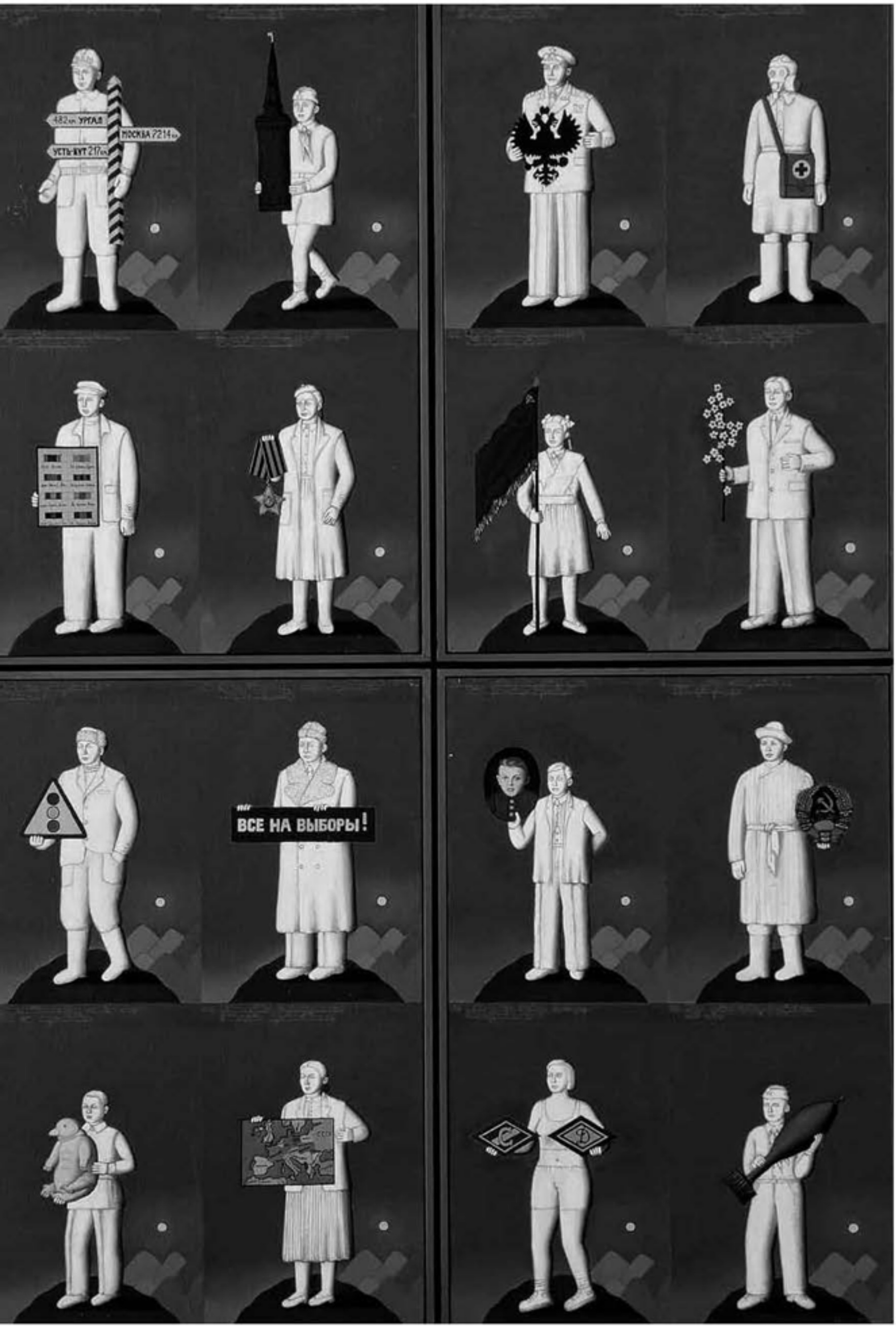
127 РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ
КАВКАЗСКОЕ ТРИО
Сценарий

150 ГЛЕБ ВОЛОДИН
НОЧЬ В «ОЛИМПИИ»
Сценарий

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

172


482км УРАЛ
МОСКВА 7214км
УСТЬ-ВУТ 217км
ВСЕ НА ВЫБОРЫ!

Александр Сокуров

ТЕНЬ ВЛАСТИ

Интервью ведет Антон Широких

Антон Широких. Александр Николаевич, почему такое пристальное внимание к власти?

Александр Сокуров. Потому что мы все зависим от нее: от того, кто правит, кто управляет – на всех уровнях, кто устанавливает законы… К сожалению, от власти зависят все. Цивилизация Старого Света создала такие принципы, такую структуру жизни: все наши интересы находятся в пересечении с властью. Куда ни пойди – везде тень власти, тень руководящего… Ужасающая сила. От этого никто не свободен.

Антон Широких. В ваших фильмах власть всегда уродлива.

Александр Сокуров. Она не уродлива: она такая, какая есть. Почему вы думаете, что Гитлер – это уродина? За него голосовала целая страна. Его убеждения, его агитацию, его идеологию, основанную на том, что немцы превыше всего, восприняли миллионы людей, которые читали в том числе и Гёте. А японцы, которые поверили в то, что они являются божественной нацией? А миллионы наших соотечественников, которые считали, что коммунизм – это будущее человечества, и пытались распространить его на весь мир? Люди так думали и были уверены, что живут и действуют правильно.

Антон Широких. Но как понять этот парадокс?

Александр Сокуров. Недостаточная цивилизованность общества. Проблема государства до сих пор не решена. Ее пытались решить в Древней Греции, в Римской империи, в средневековой Европе. Как организовать государство? Как людям в этом государстве жить? По каким принципам оно должно быть устроено, и должно ли оно вообще быть? Кто «придумывает» государство? Кто им руководит? Где границы влияния государства на личность? К сожалению, эти вопросы до сих пор остаются без ответов. Слишком тяжелая задача для людей. Чтобы уйти от этих вопросов, люди придумали, что власть от Бога…

Антон Широких. В чем же заключается эта тайна власти?

←
Гриша Брускин.
«Фундаментальный лексикон».
Фрагмент.
1986

«Молох», режиссер Александр Сокуров

Александр Сокуров. Никакой тайны нет. Никакой божественности нет в самом этом понятии – «власть», а есть живые люди, которые действуют на основании своих человеческих инстинктов и характеров. И Борис Николаевич Ельцин действовал на основании своего характера. И Путин действует, опираясь на свой характер. Именно характером определяются политические действия, а не мнимыми законами исторического развития. Власть всегда в руках людей, которые охвачены стихией собственного характера. Люди моральные, совестливые с трудом живут во власти, потому что мораль ставит им определенные ограничения. И как бы ни воспитывали будущего царя, все равно проблемы с народом и государством никуда не исчезали.

Антон Широких. То есть вы намеренно демифологизируете, десакрализируете власть?

Александр Сокуров. Откуда эта мифология власти, откуда эта сакральность? Ее – нет.

Антон Широких. Власть всегда выстраивает миф о себе.

Александр Сокуров. Конечно. Потому что это в ее интересах: власти требуется, чтобы ей подчинялись. Это как в семье. Там, где есть умный отец, он всегда объяснит свои действия. Его любят за его ум и благородство. Но там, где отец является полным идиотом, начинается разрушение всего. Все очень просто – не надо ничего усложнять. Ах, если бы Кант стал главой немецкого государства, ах, если бы Мераб Мамардашвили стал президентом Грузии… или России…

Антон Широких. Это было бы жалкое зрелище.

Александр Сокуров. Да? Это почему же? У власти вполне может стоять личность, для которой политическая мотивировка и лавирование не есть главный способ осуществления своей идеи. Потому что политики лавируют, а личности, нравственные люди, действуют просто, открыто, без лукавства.

Антон Широких. В «Фаусте» вы делаете неутешительный вывод относительно европейской цивилизации, которую Освальд Шпенглер впоследствии назовет «фаустовской».

Александр Сокуров. Почему вы думаете, что я делаю неутешительный вывод? Это вопрос о том, точно ли мы читаем художественный текст, в данном случае «текст» фильма.

«Фауст», режиссер Александр Сокуров

Антон Широких. Но ведь финал вашего «Фауста» остается открытым…

Александр Сокуров. Но ведь и Гёте не решил этот вопрос так же, как его, между прочим, не решил и Достоевский. Вы помните, чем заканчивается «Преступление и наказание»? И где Достоевский остановился? Все вроде прошло: убийство прошло, наказание прошло. Но Достоевский остановился перед проблемой, что делать с тем, что убийство все равно было. Тысяча священников могут отпустить грехи и назвать тебя невинным. Но человек все равно убил. Что с этим делать? Достоевский дошел до этой проблемы, но не смог ее решить. То же самое у Гёте. Он дошел до этого и остановился. Изначально Фауст в немецком фольклоре имел образ народного хулигана. Образ стали развивать, облагораживать: авторы его выращивали и передавали из одного поколения в другое. И в конце концов передали его в руки Гёте. Он продолжил его выращивать, вырастил и зашел с ним в тупик. Но мой «Фауст» – это не экранизация поэмы Гёте «Фауст», это четвертая часть моей тетралогии. Это большая разница.

Антон Широких. Вы начинаете свою тетралогию Германией и заканчиваете Германией: получается замкнутый круг.

Александр Сокуров. Что касается начала, это совершенно не важно – история могла начаться и в России. Моя тетралогия действительно представляет собой замкнутый круг… Всякая гуманитарная идея существует или в квадрате, или в замкнутом круге. Человечество не придумало выхода. Так же, как оно ходит по кругу в поисках решения проблемы государства, власти, оно ходит по кругу во всех гуманитарных вопросах. И десять заповедей – это хождение по кругу. Другого пути, другой формы, другого пафоса, к сожалению, нет у людей. Не получается найти выход.

Антон Широких. Вечное возвращение?

Александр Сокуров. Может быть, возвращение. А может быть, движение. Возможно, когда-нибудь накопится такая энергия, благодаря которой люди сумеют сойти с этого круга, с этой орбиты.

Антон Широких. К Богу? Или к пустоте?

Александр Сокуров. Куда?! К Богу? К коллайдеру.

Александр Рубцов

БИТВЫ ПАТРИОТОВ

В последнее время власть резко потянуло на большое и чистое. Так всегда бывает, когда в «реальном секторе» жизни сгущаются проблемы. Пока сырьевая конъюнктура позволяла имитировать эффективность этого менеджмента, президенту упорно строили образ нереально трезвого прагматика. Теперь, когда все уже привыкли к диким потерям и провалам практически всех без исключения проектов и реформ, приходится на ходу менять идеологическое амплуа. Если не получается руками, остаются еще чистая душа и большое сердце. Обращения к городу и миру теперь посвящены высокому, духовному и нравственному. Правление спешно примеряет на себя миссию «светского духовника». Теперь понятно, почему с некоторых пор так резко задвинули главного лектора от РПЦ? И почему так мешается под ногами профессиональное социогуманитарное знание? Конкуренции здесь не терпят.

В новом дискурсе власти выделяются две основные темы: «идентичность» и «патриотизм», плюс примкнувший к ним «культурный код» (он же «цивилизационный»). Родину любить нас учили и раньше, но тут есть новации. Остальное тем более нуждается в комментариях.

Закодированный народ

«Культурный код» – понятие специальное. Опытные спичрайтеры избегают таких «бантиков», тем более если клиент до этого косил под мачо. Неофиты, наоборот, все время «хочут» перед начальством свою культурность показать. Классика отношения высокопоставленных любителей к темной массе: «Когда человек не такой, как вообще, и ум у него не для танцевания, а для устройства себя [...], такой человек, ежели он вченый, поднимется умом своим за тучи и [...] станет еще выше лаврской колокольни, да глянет оттудова на людей, так они ему сдаются такие манюсенькие, как мышь, пардон, крыс!»

Нормальным людям «культурный код» ничего не сообщает, кроме того, что с ними не гавкает, а разговаривает вченый с колокольни. И авторы таких сочинений вряд ли смогут объяснить, почему выбрана именно эта красивость, хотя в гуманитаристике десятки не менее эффектных. Но если разбираться, здесь интуитивно схвачена одна из главных линий – тема «колеи». Код – это запись, которая жестко, автоматически предопределяет свойства и будущее биологического, социального, культурного или исторического объекта. В данном случае идея кода противостоит пафосу изменения, обновления, освоения и принятия другого. Теперь лозунг дня: ударим кодом по модернизации и либеральному разгильдяйству! Инновации, высокие технологии и другие хиты прочно задвинуты и всплывают лишь в дежурных контекстах программного уровня, когда их отсутствие выглядело бы совсем скандальным. Так показывают заложников: вообще-то они еще живы, хотя…

Модернизация стала словом «нон грата». Неловко вспоминать о парадных маршах, в которых не сделано ни шагу. Теперь место светлого будущего занимает выдающееся прошлое, место инноваций – традиция. Там, где прочили движение, хвалят устои. Стране будто сворачивают голову назад, чтобы она не видела, что вперед движения нет и что ей там не светит.

Но есть нюансы. Все понимают, что вмешательство в генетический код – дело опасное. Этика науки накладывает на такие опыты строгие ограничения, обыватели стараются не покупать ГМО. С точки зрения власти, культурный код нации – поле бесконтрольного разгула идеологической фантазии. Негласно считается, что положение в политической или административной иерархии уже дает право на любые эксперименты, результаты которых тут же внедряются в промышленных масштабах. Дело не в том, какой у нас культурный код, а в том, что есть люди, которые за всех это знают и считают себя

вправе вещать прямо от имени нашей культурно-цивилизационной генетики. Хранители генома, в погонах и без. И сплошь генномодифицированное в культурной политике и образовании.

Идентичность по вызову

С понятием «идентичность» также случай тяжелый: даже не самые темные люди часто спрашивают, про «идентичность чему именно» идет речь – вроде той двери, что к косяку прилагается. Смыслы слов мутируют во времени (младое племя, не знакомое с русской классикой, оценило бы это «приложиться к косяку» по-своему). В политической герменевтике тем более сразу не ясно, к чему человек ведет; толкование слов здесь – отдельная работа.

В данном случае идентичность – реинкарнация все той же «суверенной демократии»: внедряемая у нас модель народовластия допускает любые отклонения от базовых принципов, никто нам в этом не указ, а недовольные суть иностранные агенты. Новый культ идентичности также выводит на местную особливость, но без лишних уточнений, в чем именно она состоит (если не считать морального превосходства России над Западом, а партии власти над всеми оппозициями). Russian exceptionalism местного производства – ровно то, за что НТВ гнобит USA.

Довод известный: прорыва добились только те страны, что взяли все позитивное от Запада, но сохранили свою идентичность (культурный

«суверенитет»). Но какую идентичность мы защищаем? Тут до сих пор считают, что «дикий ветер Запада налетел на нас со стороны», хотя классикой мирового модерна в XX веке был русский авангард. В нашем роке и в неформалах куда больше своего, чем в прянично-сувенирной экзотике нового официального стиля от Бабкиной и Боско. Если и защищать культуру, то от голливудского гламура «Сталинграда» и прочей самобытности Минкульта. И от Минобрнауки, вполне самобытно использующего «цельнотянутую» у Запада библиометрию с индексами цитирования, использование которых в приличных странах давно запрещено для всех гуманитарных наук и ряда позитивных дисциплин (в Великобритании запрет введен с участием парламента). Главная наша беда не в том, что мы не сохранили чего-то своего (в самом деле: чего именно?), а в том, что мы до сих пор не освоили того обязательного минимума, который в этом мире считается признаком элементарной политической, экономической да и просто человеческой цивилизованности.

Здесь, похоже, не представляют, насколько опасна тема идентичности, если ее тревожить всерьез. Это не только тот удобный комплект вопросов, которые отбирает власть для идеологического окормления себя и всех. По уму надо составлять полную анкету, начиная с набора вопросов обычной объективки, какую заполняет большинство куда-либо поступающих. Чудеса начинаются с ФИО: у нации нет имени (спортивный комментатор не может сказать, что гол забили русские, подобно французам или американцам, и использует эвфемизмы вроде «наши», «российские спортсмены» и т.п.). У страны проблемы с днем и местом рождения, а то, что ближе всего, придется праздновать одновременно с тризной по СССР. Беда с родителями – отцами-основателями, в оценке которых дети перегрызают друг другу глотки; с наградами и взысканиями: победы неоднозначны, а главные судимости не сняты или не пройдены. Не все ясно даже с адресом, с пропиской: есть много разных точек зрения на то, где Россия начинается и где кончается, что в нее входит, а что уже нет. Ряд проблем с пунктами «национальность» и «вероисповедание» тоже лучше не трогать, как и вопрос о доходах, имуществе и пр. Не лучше с половой принадлежностью и ориентацией: победоносный геронзм сочетается здесь с «вечно бабьим в русской душе», которую каждая новая власть считает своим долгом поиметь без взаимности и в грубой форме. Список можно продолжить – и почти везде засады (см.: «Российская идентичность и вызов модернизации». М., 2009).

Далее все упрется в вопрос о месте хранения этой идентичности и ее производстве: ее надо именно найти или все же создать (как ту пресловутую национальную идею)? Скорее всего, будут изображать процесс «научного» извлечения высших смыслов из сознания народа, его менталитета и прочих аксессуаров, включая упомянутые «коды». Цена такой истине известна по предвыборной социологии, но и в идеальном варианте даже невольное вмешательство наблюдателя в «поле» будет таким, что больше скажет о самой науке, чем о предмете. Вопрос о наведенности сознания, об артефактах и фейках, о том, как изменился бы этот портрет, если бы на два-три месяца стране дали не столь ангажированное ТВ, никто даже не поставит. На деле в ход пойдет производство грубых пропагандистских изделий в виде штампов, которые будут извлекаться не из недр народного ума и сердца, а из работ писавших на эти темы ранее. Этот плагиат будет «творческим», то есть

еще и портящим ворованное. Диссертационный опыт наших «идеологов» – лучшее тому свидетельство.

И опять та же альтернатива: самобытность – это что – то, чему нас научат знающие о нас лучше нас самих, или же это возможность «быть самому» здесь и сейчас, то есть искать и находить себя в каждый момент времени без давления и контроля идейных надзирателей? Конечно, представления об идентичности не кристаллизуются из потоков миллионов сознаний сами собой: об идентичности людям рассказывают те, кто чуть лучше других владеет головой и пером. Но тогда этот дискурс не надо силой прореживать, как агроном грядку. Как у нас будут извлекать и формировать новую идентичность, показывает история написания учебника истории, с тихим междусобойчиком в отборе «лучших ученых», информационным фильтром (ни одного высказывания против во всех главных СМИ), игнорированием идеологически существенных замечаний, имитацией профессиональных и всенародных обсуждений и вечной халтурой в деле, делаемом без души и стыда. Хотя историки могли бы знать, как устроено это знание: ведь ровно сейчас пишется и учебник – и сама история его написания, во всех деталях, вплоть до наиболее сомнительных. И в будущем останется именно эта история, а не учебное пособие, которое задвинут сразу после...

Патриотизм по любви и без

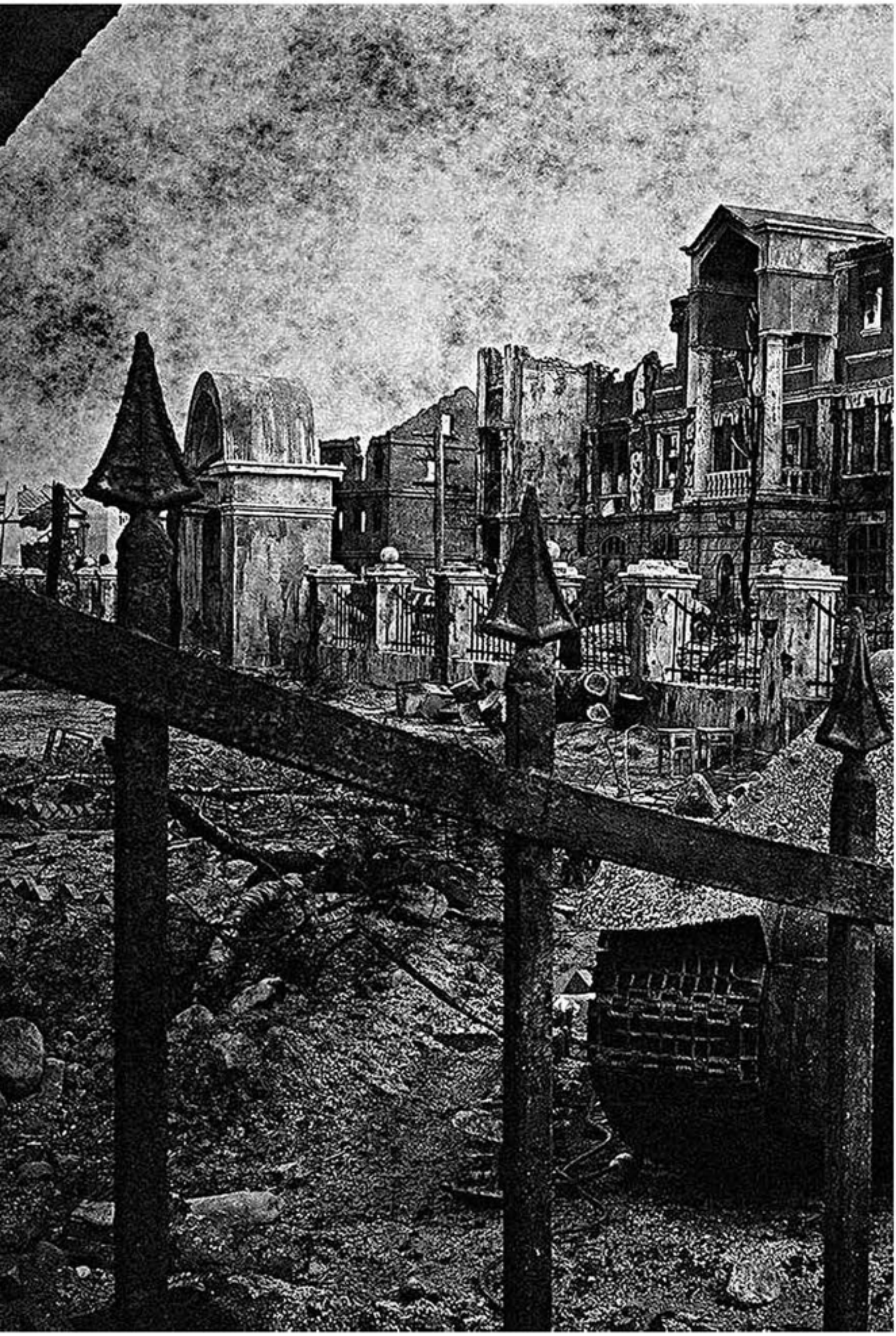
Понятие «патриотизм», пожалуй, самое противоречивое и двусмысленное в идеологическом лексиконе. Это может быть и нечто очень искреннее и сильное, но и самое показное и официозное, трескучее и пустое, картинное и картонное. С одной стороны, это нечто святое: и «дым Отечества», и чувства к «отеческим гробам», к «родному пепелищу» (хотя, видно, неспроста тут то и дело гарью пахнет) – великий инстинкт, заставлявший людей без рассуждений отдавать жизнь за страну, причем не только в войнах, но и в политике, в гражданской позиции: «отдать жизнь» вовсе не обязательно значит умереть – это всякая готовность жертвовать собой или чем-то своим ради... Если вспомнить, что страна – это не только географическое место, но еще и люди, патриотизм выводит на обычную человеческую солидарность, на готовность что-то делать ради других в ущерб себе – в ущерб жизни, здоровью, свободе или простой самореализации. Патриотизм всегда существует в экономии дара и некоторого бескорыстия. Но, с другой стороны, классики не зря говорят, что если так часто напоминает о себе это последнее прибежище негодяев, значит, опять что-то украли, значит, опять рациональные отношения будут подменять архаическими ритуалами.

У нас теперь три главные патриотические особенности. Во-первых, любовь к Родине усиленно сводят к любви к государству, что не одно и то же, а часто и вовсе вещи несовместные. Тем более если и само государство отождествляют с конкретными политическими образованиями и фигурами. Здесь сразу развилка: за хорошие деньги учить других любить Родину – или же во вред себе участвовать в тех или иных формах протеста против того, с чем мириться не позволяют совесть и достоинство. Во-вторых, усилия по насаждению патриотизма пока меньше ориентированы на возбуждение теплых чувств к этой отечественной реальности, но в основном сосредоточены на разжигании ненависти к назначенным врагам: Запад, оппозиция, понаехавшие инородцы. Это тоже любовь к пепелищу, но в смысле «выжечь!».

В-третьих, здесь мало кого интересуют реальные чувства: важнее соблюдение правильного ритуала, демонстрация готовности, но не сама готовность. В случае чего наши главные патриоты сбегут первыми.

Вообще говоря, в патриотизме как любви к Родине самое ценное начало – эротическое. Не в смысле простого секса (как раз поиметь и затрахать наши патриоты мастера), а в смысле аналогии с любовью к женщине. Это явно расчет на чувство без взаимности: власть требует, чтобы ее любили, хотя сама относится к населению откровенно брезгливо, с плохо скрываемым отвращением. И наконец, это ничем не ограниченные возможности идеологического, политического и административного приставания – патриотическое воспитание как сплошной всероссийский харассмент.

Проблема патриотизма не вопрос, как заставить народ любить свою страну. Это вопрос, как сделать страну достойной того, чтобы население ее любило, уважало, ценило и было готово защищать. Сейчас все очень похоже на сползание к военному положению, когда массовые проявления патриотизма обеспечиваются заградотрядами. Идейная и нормативно-правовая база для этого куется в режиме непрерывного цикла.



Андрей Архангельский

ПРИКАЗАНО ВЫЖАТЬ

«Сталинград»
Авторы сценария Илья Тилькин, Сергей Снежкин
Режиссер Федор Бондарчук
Оператор Максим Осадчий
Художник Сергей Иванов
Композитор Анджело Бадаламенти
В ролях: Петр Федоров, Томас Кречман, Мария Смольникова, Янина Студилина, Дмитрий Лысенков, Алексей Барабаш, Андрей Смоляков, Сергей Бондарчук, Хайнер Лаутербах, Олег Тилькин
«Арт Пикчерс Студия», «Нон-стоп Продакшн»
Россия
2013

К «Сталинграду» Федора Бондарчука предъявляют претензии, какие обычно предъявляют к художественному фильму, и в этом ошибка. Тут мы имеем дело с иной природой: в нем уже больше от мультимедийного проекта, а это переходный этап от кино к инсталляции. Обычно чем больше в фильме собственно кино, тем труднее его разобрать на составляющие. В «Сталинграде» всего хватает, даже с избытком – но нет собственно фильма. Он не есть что-то цельное; при этом все его швы, все места сборки наружу. Нет ничего проще, чем разобрать его и собрать обратно. В этой сборке известная особенность «Сталинграда»: это не фильм, а конструктор. Он идеален в качестве предиката, для сопровождения чего-то. По частям он лучше. Он идеально смотрелся бы в качестве постоянной заставки или иллюстрации в каком-нибудь современном музее. В качестве предисловия. Его военные эпизоды хороши в своей мультипликационной самодостаточности, без слов. Он хорошо бы смотрелся кусками в каком-нибудь другом фильме, документальном например, о той же битве. Хуже всего он смотрится целиком. И со звуком.

Это раскрывает нам подлинную природу работы Федора Бондарчука. В ее основу заложена некая «заранее-заданность», угодничество: она от начала и до конца функциональна, по-хайдеггеровски пригодна, как молоток. Фильм сделан не для себя, а для «решения задач». Там нет ничего собственного, вызванного к жизни внутренней логикой самого фильма. Этот проект – полноценная жертва «исполнения социального заказа». Необходимость «отражать тему подвига» – неотъемлемая

←
«Сталинград», режиссер Федор Бондарчук

черта советской патриотики: ее всегда нагружали заданиями, и когда смотришь эти фильмы спустя годы, легко можешь отличить, где кино, а где госзадание. Где вставка про роль партии, где про модернизацию, про спайку следствия с прокуратурой, где «специальный грузин». Они всегда выпирают, эти искусственно вживленные куски, всегда немотивированы и лишены достоверности по сравнению с другими эпизодами. У нас, по сути, до сих пор нет фильма про материю войны, про войну как таковую: она всегда не о себе, а о другом, она заложница конъюнктуры.

«Сталинград» венчает собой ряд фильмов последних лет, созданных под эгидой государства, в каждом из которых было что-то поддакивающее или ангажированное. Но никогда еще не было так, чтобы из этого «угодить» состоял почти весь фильм. Главный его минус – несвобода авторов.

Откуда эта задача – всем угодить – исходит сегодня? Это «отразить», собственно, теперь в голове у самого режиссера. Оно связано со своеобразным пониманием им ответственности перед зрителем и величия темы. Это «отразить» вошло в кровь – в каком-то смысле передалось генетически. К тому же современный режиссер уверен, что война, военная тема принадлежит государству, а не людям.

«Героизм советского народа» – это госсобственность. Отсюда осторожное обращение с оружием. Именно это и лишает фильм человечности, эмоций. Федор Бондарчук аккуратно берет с полки войну, осторожно дополняет ее новыми, уже допустимыми с точки зрения официальной идеологии фактами (как, например, расстрел усомнившегося матросика), никогда при этом не переходя границу дозволенного; красиво раскрашивает – и ставит обратно на место. На полочку. Взять хотя бы его «9 роту» – там и история есть, и трагедия, и фарс, и любовь живая, а главное – авторское. «Сталинград» в этом смысле – совершенно чужое режиссеру. Не он хозяин. Хозяин тут – государство.

Советский режиссер был зависим от генеральной линии, но внутри, в выборе приемов и способов, интонации, он мог развиваться. Современный российский режиссер ограничен и в этом выборе. Собственно, сегодня русская патриотика дошла до некоего абсурда, и «Сталинград» – его вершина. Зависимость от идеологии и бюджетных денег порождает абсолютную зависимость в интерпретации. Поэтому у героев отсутствуют личные решения. Внутри пространства фильма герои не имеют собственной воли. Их мотивы неочевидны.

При этом нагромождении «обязательных», ритуальных кусков фильм – парадокс! – не отвечает на главный вопрос: за что воевали и умирали советские люди? И это фундаментальная проблема постсоветского кино. Казалось бы, даже с точки зрения патриотического воспитания на него и следовало бы искать ответ в первую очередь. Что заставило этих людей выдержать ад, ради чего?.. Ведь это так важно: понять мотивы поведения человека на войне. Советский зритель был готов к смерти на экране, нынешнему зрителю это нужно объяснять. Для решимости убить врага нужна сильная мотивация. Такая, которая перекрывает даже страх собственной смерти. Обычным мотивом на войне является месть за близких, за родных.

В наших военных фильмах о мотивации героев никто не думает: наши воюют как бы по инерции (так и в «Сталинграде»: герои тут прописаны с прохладцей 1980-х; два-три характерных словечка – вот и весь характер, на уровне пропагандистских фильмов типа «Ответный ход» 1981 года). Нашим солдатам,

как считается еще со времен советского кино, мотив не нужен. Нам не объясняют, за что они воюют, – в отличие от Голливуда, для которого это принципиальный момент.

Такая попытка все же, как мы догадываемся, в «Сталинграде» была. Условно говоря, изнасилованная немцами девушка, издевательства над мирным населением – это должно было стать мотивом в первоначальном сценарии. Но – сошлюсь на свидетельство Андрея Плахова – авторы сами ее отменили. Плахов пишет в «Коммерсанте»: «Вроде как в первоначальной версии сценария Ильи Тилькина девушка была изнасилована и забеременела еще до того, как встретилась с нашими российскими богатырями. Потом к работе над сценарием присоединился многоопытный Сергей Снежкин, и все поменялось: «Ведь нельзя показать, как фашисты... наших девок». Все-таки показали, но с проблемной, как бы отрицательной героиней, а положительную настолько вывели из-под подозрений, что теперь уже трудно понять, кому из наших «пяти отцов» она отдала свое сердце и все остальное, или то и впрямь было непорочное зачатие».

Это характерный итог самоцензуры: вначале, на стадии замысла, хочется показать «жестокую правду», но потом авторы как бы спохватываются, прикидывают риски, учитывают массовую реакцию – не обидеть, не оскорбить никого – и начинают смягчать, адаптировать. Переписывать сценарий. Так нарушаются мотивация, логика, баланс.

Советская патриотика тоже страдала от искусственности задач, стоящих перед ней, но все компенсировалось сильным сценарием. Собственно, задача сценариста в заказном кино – замаскировать проплешины идеологии. Да, это специфический талант, но он многое решал. Сегодня проблема не только в разрушении сценарной школы, но и в статусе сценариста: он больше не имеет права голоса. Советский сценарист был частью касты, цеха, он не мог быть подсобным, подручным материалом. Он мог настаивать, спорить, отстаивать. Нынешнее положение сценариста целиком зависимое, подчиненное. Самая страшная сцена в «Сталинграде» – сцена насилия над сценарием и сценаристами.

Это тупик патриотики 2010-х: с одной стороны, «отразить», с другой – «смягчить». «Смягчение» порождает необходимость в новых конструкциях: для оправдания одной нестыковки нужно выдумывать другую и так далее. Замкнутый круг. «Удвоение любви» – появление в фильме второй героини, Маши (Янина Студилина), той, которая «под немцем», вызвано как раз тем, что нельзя «трогать» хорошую героиню Катю (Мария Смольникова). Нельзя ее пачкать. Ее почти святость, мадоннообразие – тоже последствия «заказа»: нужна великая война для великих людей. Это оживший барельеф «Родина-мать»: все тут тяжеловесно символичны, все тут подпирают монумент.

Авторы в результате поступают так, как поступают маркетологи: они предлагают самый отретушированный, средний и компромиссный вариант войны.

Бондарчук и Роднянский сами говорят, что делали фильм «для молодежи». За молодежность, как им кажется, отвечают спецэффекты, IMAX 3D и любовь. Обе героини выполняют двоякую функцию. С одной стороны, они нужны для иллюстрации страданий народа, того, как «немцы… наших девок». Но они же отвечают за привлечение молодежи, которая привыкла во всяком фильме к «истории любви». Очень характерный романтический эпизод, когда в одном и том же доме и наши, и немцы прячут своих женщин. Как бы островок любви

посреди войны. Временами фильм вообще слегка сходит с ума и превращается в историю «выпьем за любовь, как горят сейчас твои глаза». С другой стороны, это традиционное для советской мифологии оправдание войны: благородное отношение к женщине подчеркивает гуманность советского воина. Тут одновременно работают и голливудская модель, и советская. Но вместо того чтобы усиливать друг друга, они перебивают, заглушают, расшатывают фильм. Это и порождает неконтролируемый комедийный эффект. Две зеркальные истории – с нашей девушкой и с немецкой – идут параллельно, и каждая своей дорогой.

Режиссер теперь – абсолютный заложник государства: в течение всего фильма он должен отдавать символические долги.

Нужно отразить великую роль советского солдата-освободителя – за это отвечает сцена атаки с горящими людьми. Но в целях гуманизации теперь нужно показать и то, что среди немцев были люди. В советском кино давно уже появился «другой немец», но с этим все-таки не перебарщивали – потому что у войны своя этика. Когда убиваешь врагов, как-то странно все время настаивать на выборочной человечности. За тридцать-сорок лет в нашем кино уже накопилось на целый полк немцев, «которые всё понимают». Но центральная роль Томаса Кречмана (капитан Петер Кан) – это что-то удивительное. Такого количества функций опять же еще ни у кого не было: он и любовник, и насильник, и думающий, и нерассуждающий... и исполняющий тупые приказы, и не исполняющий, и любящий, и страдающий. «Фриц» настолько перегружен задачами, стоящими перед ним, что ему просто нечем дышать.

При этом нужно показать, что войну выиграли мы. Но как раз образы советских воинов наименее убедительны. Наименее оригинальны. Традиционный подход – главный герой и четверо смелых – настолько приелся, что не вызывает доверия. Сергей Пускепалис в роли управдома в недавнем сериале «Жизнь и судьба» по Гроссману убедительнее как раз потому, что не супергерой. Он – заложник обстоятельств, муж беды. Петр Федоров в «Сталинграде» слишком очевиден в качестве супермена: ничего личного, сплошная аллея славы, а не человек. Его проблема, как и любого записного героя, в том, что подвиги сами бросаются ему под ноги, это такой несколько устаревший тип.

Попытайся Бондарчук сделать что-то самостоятельное и действительно новаторское, он сделал бы кино глазами винтика войны, заложника обстоятельств. Герой – это привилегия кино, а не войны.

...Когда все долги отданы, на собственное высказывание у режиссера не остается времени, сил и воли.

Собственное тут, авторское – лишь в неестественной, нечеловеческой красоте картинки, в детализации, напоминающей компьютерную. В этом есть что-то завораживающее, своего рода признание автора: всё, чем могу, братцы. Всё, чем могу...

Нина Цыркун

«СТАЛИНГРАД» И НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КАНОН

Бородинское сражение произошло совсем не так, как (стараясь скрыть ошибки наших военачальников и вследствие этого умаляя славу русского войска и народа) описывают его.
Лев Толстой. «Война и мир»

Сегодня Федор Бондарчук – один из немногих авторитетных российских режиссеров, имеющих вкус к масштабному мейнстримному, то есть зрительскому, кино. Поэтому не случаен его союз с продюсером Александром Роднянским, чей опыт работы, в том числе в Голливуде, настроил его на ориентацию фильма на универсальность, на то, что называется universal appeal – обращение к массовой аудитории, объединяющее разные сегменты общества. Мне показалось, что «Сталинград» – несмотря на кассовые сборы[1] и хвалебные рецензии – вызвал среди критиков и зрителей некоторую растерянность: зная Бондарчука, те и другие ожидали от него батальное полотно, посвященное великой битве на Волге. Однако создатели фильма настаивают, что их фильм о людях и о любви.

Собственно, в самой этой заявке нет ничего нового: о людях и любви на войне снимали и в советские времена – достаточно вспомнить «На семи ветрах» или «Двадцать дней без войны». Однако название «Сталинград» (а это слово давно стало

1.
«Сталинград» показал самый лучший результат по сборам стартового дня среди фильмов российского производства за всю современную историю кинопроката в стране – более 90 миллионов рублей. По итогам первого уик-энда «Сталинград» также стал рекордсменом – зрители заплатили за просмотр более 565 миллионов рублей. Кассовые сборы превысили миллиард рублей ($51 500 000); «Сталинград» обошел таких лидеров проката, как «Высоцкий. Спасибо, что живой» и «Легенда № 17». Американская академия кинематографических искусств и наук включила «Сталинград» в лонг-лист претендентов на «Оскар». Кроме того, это самый успешный проект для Sony/Columbia Pictures в России за всю историю.

«Сталинград», режиссер Федор Бондарчук

мемом, обозначающим сокрушительный удар) без признаков Сталинградской битвы звучит демонстративно метафорически. На мой взгляд, «Сталинград» Бондарчука вписывается в культурно-эстетический контекст, который начал складываться несколько лет назад. Вспомним, что Карен Шахназаров, посвятивший свой фильм «Белый тигр» отцу и всем людям его поколения, сначала продюсировал римейк «Звезды», который Николай Лебедев поставил в жанре триллера (не скрывая, что приемы саспенса изучал по Хичкоку), а затем уже экранизировал вызвавший горячие споры роман Ильи Бояшова «Танкист, или «Белый тигр». В экранизации усилилось сходство книги с романом Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», а стало быть, и акцент на мифологическом звучании, причем опирающемся на мировую (американскую) литературную классику. В обоих случаях подход предполагает особое восприятие реальности и сама реальность предстает в своем высшем проявлении и принадлежит не только истории, но и современности, таким образом налаживая в рецепции фильма связь поколений.

В фильме Шахназарова архаичный сюжет драконоборства приобретает универсальный характер борьбы со злом, а в основе его оказывается мифоритуал жертвоприношения: главный герой отказывается от попыток восстановления своего прошлого, своей семьи, своего «я», чтобы исполнить миссию, мистическим образом заложенную в его сознание после «второго рождения». Танки – и советские Т-34, и призрачный немецкий «Белый тигр», – под аккомпанемент вагнеровской увертюры к «Тангейзеру» неумолимо ползущие в грязи, выплевывая живые факелы сидевших в них людей, кажутся живыми страшными существами, порождениями войны, которая сама приобретает надмирную, мистическую суть бессмертной гидры. Такие же живые факелы видим мы и в фильме Бондарчука; не знаю, цитата ли это или совпадение, но в обоих случаях на наших глазах происходит рождение нового канона фильма о Великой Отечественной, вне стремлений к реконструкции событий в их подлинности, которую невозможно удостоверить.

Советское кино наработало замечательную мифологическую традицию в 1930-е годы; военное кино тоже до поры ее хранило; вершиной стала «Радуга» Марка Донского, снятая в самый разгар войны, проникнутая евангельскими мотивами страстотерпия и восхождения на Голгофу, преодолевающими то

дохристианское язычество, к которому вернулась послереволюционная русская деревня, уверовавшая в праведную власть. Со временем мифологизм сменился исполнением идеологического госзаказа. Традиция рассеялась, увяла, последним всплеском было «Восхождение» Ларисы Шепитько; сегодня ее хранитель – Сергей Лозница («В тумане»); надо иметь в виду, что оба режиссера опирались на прозу Василя Быкова, содержащую в себе основу мифологического повествования. (Она вообще может быть разной. Например, Алексей Андрианов в кинокомиксе «Шпион» воспроизвел артизованную советскую мифологию, основываясь на стилизованном «Шпионском романе» Бориса Акунина.)

Канон – многозначное понятие. Можно насчитать более десятка его толкований, но в их основе всегда лежит изначальное значение греческого слова «канон» как «норма», «правило» (в буквальном смысле – прямой шест, всякая мера, указывающая прямое направление). Сегодня функции, вернее, манифестации канона неоднозначны. Как принцип единообразия авторитарных норм он подчиняет отдельные области культурной практики дисциплине догматики или идеологии, но может и служить специфичному, выламывающемуся из общего контекста дискурсу, опираясь не на власть, а на определенную точку зрения или сумму мнений, на индивидуальную интерпретацию, таким образом модифицируя коллективную идентичность. Как пишет немецкий культуролог Ян Ассман, актуализация понятия «канон» происходит в эпохи, отмеченные серьезными межкультурными и внутрикультурными столкновениями, радикальными разрывами традиции и революционным приростом инноваций[2]. Первое в нашей социокультурной ситуации очевидно, что же касается второго, то важно заметить: «Сталинград» стал первым российским фильмом, вышедшим в формате IMAX 3D, причем сборы IMAX 3D-копий составили 15 процентов от общих сборов картины; новая агрессивная технология не могла не повлиять на эстетику.

Кажется, что обрамление «Сталинграда» в виде событий в префектуре Фукусима, где российские эмчеэсники спасают из-под завала группу немецких туристов, излишне. Оно даже как будто ставит под вопрос достоверность истории. В самом деле, выходит, что Сергею Астахову, руководящему операцией, шестьдесят девять лет – возможно ли такое в этом ведомстве? Лица его мы не увидим, условность остается чистой условностью. Но рамка играет важную повествовательную роль: она вводит рассказчика и соответственно задает тон фильму как *сказанию*. А сказитель ведь и должен быть немолодым, лучше старцем. Засыпанные серым целлюлозным пеплом развалины японского эпизода делают пострадавшую префектуру сестрой разрушенного Сталинграда, который снимался в тех же декорациях, только в другом ракурсе. Лежащий в руинах Сталинград выглядит археологическим артефактом, где создатели фильма реконструируют события семидесятилетней давности. Поскольку реалистическая коллизия баталий 1942–1943 годов выводится за скобки, а рассказчик, беседуя с пленниками Фукусимы, интригует нас упоминанием своих пятерых отцов, фильм обречен быть «сверхчеловеческим», мифологическим. Мифологическому складу эстетически соответствует технология IMAX 3D: она помогает ввести зрителя в экранные события, вместе с тем делая ощутимой культурную дистанцию от них, поскольку диктует предельно лаконичную форму актерской игры, далекую от, скажем, теплой человечности советского кино, в том числе упоминавшихся выше фильмов Ростоцкого и Германа.

2. Ассман Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004, с. 133.

Для фильма Федора Бондарчука Илья Тилькин и Сергей Снежкин написали оригинальный сценарий, но с использованием сталинградских глав романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба». Этот роман, который сравнивают с эпопеей Льва Толстого «Война и мир», ничего мифоэпического в себе не несет; это произведение рационально-трезвое, философски-идеологическое. Отголосок гроссмановского отождествления двух тоталитарных режимов попал в фильм в эпизоде, где немецкий отряд, выстроившийся для экзекуции, стоит под сохранившимся барельефом Сталина. Это, в сущности, единственный там идеологический штрих. Сюжетно из романа взята история «дома шесть дробь один», где держат оборону люди «управдома» Грекова.

Несколько солдат и радистка Катя – «жильцы» этого окруженного немцами «плацдарма». В фильме у них другие имена, и Катя (Мария Смольникова) – не радистка, а просто девушка трудной судьбы. В основанном на правде жизни романе за месяцы пребывания в доме Грекова радистка выслушала «столько похабств» от матерщинников, пока командир не отправил ее с Сережей Шапошниковым в безопасное место. В кино дом капитана Громова (Петр Федоров) напоминает полуразрушенный замок, где обитает заколдованная принцесса, хранящая тайну своего «пленения», то есть оккупационного прошлого. Пятеро рыцарей, поселившихся в «замке», только и думают о том, как разбудить к жизни даму сердец. (Есть там, правда, один молоденький похабник, но его общими усилиями ставят на место.) Отношение мужчин к Кате выразил символический жест подарка к ее дню рождения: горячая ванна. Это не только приятный сюрприз в ситуации осадной жизни – впервые за много месяцев девушке удается как следует вымыться. Это ритуальное омовение от грязи прошлого, готовящее ее к новой жизни.

Катя становится заместительницей традиционного образа Родины-матери. Мать, конечно, дело святое, но в качестве поднимающего боевой дух символа слабовата; этот образ размягчает, заставляет мужчину почувствовать себя ребенком, человеком под материнским крылом. (В русском языке для обозначения того же понятия есть «мужские» варианты, например у Пушкина и Лермонтова в известных хрестоматийных строках речь шла об «отечестве» или «отчизне». Рискну предположить, что Родина-мать – большевистское изобретение; власть хотела видеть народ неразумными детьми под крылом «ласковой матери», о которой поется в известной песне. По-человечески суровая женщина на плакате Ираклия Тоидзе могла ассоциироваться с не очень-то приветливой в реальности Родиной, но вряд ли с родной матерью.) Катя становится символической невестой, аккумулирующей мужскую энергетику. Поскольку все пятеро не могут стать ее «женихами», они принимают роль квази-отцов будущего ребенка от зачатия никем не свидетельствованного, а оттого виртуально-непорочного.

Фильм Федора Бондарчука, позиционируемый как «большой национальный проект», формально выглядит как мифоэпическое повествование, герои которого, как им и подобает, с начала до конца остаются в рамках заданных характеров-знаков. В этом смысле «Сталинград» не повторяет, а как бы вбирает в себя прошлое. Бондарчук преломляет традиции как человек иного времени, увидевший прошлое в его концентрированной целостности ситуации войны.

Один из упреков, предъявляемых режиссеру, – отсутствие характеров, схематичность персонажей. Но это «спрямление» отвечает требованию жанра

«Сталинград», режиссер Федор Бондарчук

военного эпоса. Военный эпос хотя и в огромной степени модифицировался по сравнению с изначальным мифологическим эпосом, все же сохранил его родовые черты, в первую очередь именно схематичность характера, психологическую его неразработанность, ибо не она является целью в жанре. Здесь, говоря словами Эйзенштейна, «биография свернута до внешности». Хоть это и «фильм о людях», они фигурируют здесь в основном под характеристиками, сливающимися с их военно-учетными специальностями (личные подробности доносит до нас рассказчик Астахов, оставаясь за кадром). Итак, перед нами общевойсковой капитан и капитан артиллерийский, пехотный лейтенант, старшина морской пехоты, автоматчик, снайпер. Отличаясь друг от друга лишь каким-либо ярким характерным штрихом, люди отряда действуют как единый цельный механизм, каждая часть которого отлаженно взаимодействует с другими. Это залог эффективности действия и стратегия выживания в конкретных условиях выполнения военного задания. Хорошо знавший жизнь на войне Эммануил Казакевич писал про таких ребят в своей повести «Звезда»: «Жизненная задача этих молодых людей часто оказывается необычайно краткой. Они растут, учатся, надеются, испытывают обычные горести и радости порой для того, чтобы в одно туманное утро, успев только поднять своих людей в атаку, пасть на влажную землю и не встать более. Иногда бойцы даже не могут помянуть их добрым словом: знакомство было слишком кратковременным и черты характера остались неизвестными».

Что же касается эпитета «национальный», применяемого к этому «большому проекту», то он сегодня звучит синонимом «патриотического», а патриотизм понимается как безусловное превосходство нации (по умолчанию состоящей из разных этносов). Соответственно стержнем мифа становится образ солдата-спасителя-освободителя без страха и упрека, противостоящего врагу, лишенному признаков человечности. (Странно, что в команде нет детей разных народов, как было бы в такого рода американском проекте, – все сплошь русаки. Николай Лебедев вставил в «Звезду» персонаж, которого не было у Казакевича, – снайпера Темдекова, если не ошибаюсь, тунгуса, который попадает в рыбу первым выстрелом. Через функциональную роль Темдеков репрезентирует уникальное свойство, присущее его землякам, внося свою краску в коллективный портрет.)

Тем не менее в фильме есть два врага-немца, имеющие свое лицо. Один из них – полковник, фигура почти карикатурная, чуть ли не в духе боевых киносборников; сибарит и зверь, устраивающий действо архаического жертвоприношения, как это делали перед битвой древние германцы. Второй – кадровый офицер-пруссак Петер Кан из «благородных», носитель средневековой идеологии, видимо, возомнивший себя чуть ли не Александром Великим, зовущим солдат в Индию. Именно ему выпало артикулировать смысловую доминанту фильма, что подчеркивает дистанцирование, отстраненность, служащую оправданием нового взгляда, еще не заслужившего легитимизации. Русские видятся капитану Кану (Томас Кречман) варварами, которые ведут войну мести.

В самом деле, каждому из русских персонажей есть за что мстить захватчикам. Об этом нам сообщает голос рассказчика; при этом устные сведения, не разыгранные самими персонажами, не добавляют им красок. В этом смысле Кану повезло больше всех. Он проживает на экране психологическую ломку. Девушка Маша (Янина Студилина) напомнила ему умершую жену. Встречи с Машей – это поначалу отношения завоевателя с покоренной пленницей, пока постепенно, независимо от воли Кана, не прорываются валом нежной любви. В фильме Маша – златокудрая красавица с огромными прозрачными глазами – это еще и идеал немецкой женщины (не гитлеровская крепкая производительница, а воплощение вечной женственности), романтичный образ Лорелей. (Ее струящиеся золотые волосы – навязчивый мотив фильма.) Как и полагается по нашей традиции, такая героиня, «немецкая подстилка», должна погибнуть, как погибла красавица Пуся в «Радуге». И ее трагическая смерть заставляет Кана превратиться из хладнокровной машины для убийства в человека, одержимого местью, как и его противники, то есть символически уравняться с ними. Война – независимо от уровня цивилизации и технической оснащенности – всегда возвращение человека к его темной архаической глубине. Маша – это звено, которое сцепляет людей по обе стороны фронта, делая их в равной степени заложниками слепого чудовища – войны. Этот новый взгляд на те кровавые события, конечно, стал возможен только теперь, когда столько десятилетий прошло после окончания войны; это начало новой мифологии, которая еще не сложилась, но уже складывается, что не означает забвения или принижения подвига; напротив – это придание прошлому статуса подлинной героичности.

Александра Тучинская

КАК СТАТЬ ГЕРОЕМ НАДЕЖДЫ

«Валенса. Человек из надежды»
Wałęsa. Człowiek z nadziei
Автор сценария Януш Гловацкий
Режиссер Анджей Вайда
Оператор Павел Эдельман
Художник Магдалена Дипон
В ролях: Роберт Вецкевич, Агнешка Гроховская, Ивона Бельская, Збигнев Замаховский, Мария Розария Омаджо, Эва Колясиньская, Мирослав Бака, Михал Чернецкий, Ремигиуш Янковский и другие
Akson Studio, Canal+ Polska, Telewizja Polska
Польша
2013

Новый фильм Анджея Вайды, показанный на Международном кинофестивале в Санкт-Петербурге (мировые премьеры уже прошли в Венеции и в Торонто), завершает политическую трилогию режиссера-классика о том, как человек обретает власть. Собственно, Вайду интересует прежде всего обретение человеком свободы. Он как никто из современных режиссеров показал, что свобода нужна всеобщая: не для одного индивида-пассионария, а, по меньшей мере, для всего поколения и, в конце концов, для всего народа. «Валенса. Человек из надежды» – не байопик о политике-демократе, а размышление о победе человека над собственной ограниченностью, страхом, привычкой к подавлению элементарных физических и духовных нужд. Такой человек преодоления не может жить в бесправной стране. Его появление и есть залог будущих преобразований, хотя он и сам поначалу об этом не подозревает. Он не «из мрамора», не «из железа», он из зыбкой, но неистребимой субстанции жизни – из надежды.

Свободная композиция фильма перебрасывает действие из одного времени в другое. Нобелевский лауреат, которого не выпустили из страны получать премию, Лех Валенса входит в картину уверенным в себе и в своей деятельности общественным человеком. Он известен всему миру. У него берет интервью (конечно, под присмотром органов) модная итальянская журналистка, из тех, для кого собственные интерес и амбиции важнее объекта – пусть даже лидера целой страны. И она получает достойный и внятный отпор. Сидящий перед нею усатый, хорошо одетый мужчина, бравирующий своим «простым» происхождением и тем, что не читает книг, отметая все интеллектуальные

условности, говорит откровенно и ярко. Он, а не журналистка, ведет эту беседу: «У вас диктаторский стиль, и у меня диктаторский стиль». Конечно, на это у него больше оснований, чем у нее. Его усилиями Польша из задворок Европы, из сателлита СССР превратилась в державу, действительно диктующую условия политической игры в мире.

В картине переплетаются годы: конец 1980-х, когда деятельность Валенсы уже легализована, и бурное их начало, когда возникла и была запрещена правительством «Солидарность» – рабочее движение, сплотившее всех поляков, включая интеллектуалов. Вайда – участник и летописец этого движения.

Как и Лех Валенса, электрик с Гданьской судоверфи, Анджей Вайда, самый знаменитый представитель польской художественной элиты, испытывает гнев от жалкого существования людей, от того, что их протест, выплеснувшийся на улицы, подавляется танками. «Потому что моя улица в сердце этого города…» – поет рок-певец за кадром, а на экране – та самая стихийная демонстрация в Гданьске 1980 года, где все началось. Рабочие протестуют против диких условий жизни,

«Валенса. Человек из надежды», режиссер Анджей Вайда

к которым их принудил общественный строй, декларирующий равенство погибать от нужды. Вайда снял очереди за элементарными продуктами, радость женщины, получившей от соседей царский подарок – чью-то коляску для ее будущего ребенка, нищету рабочего быта. Режиссер вводит эти социальные реалии, чтобы напомнить, как это было. В Польше еще помнят, а у нас, в России, принципиально начисто забыли.

Весь фильм разворачивается под аккомпанемент и ныне популярного панк-рока 80-х. И не только потому, что он адресован прежде всего молодой аудитории. Российский рок той поры заявил со сцен массовых шоу: «Мы ждем перемен», а польский рок в осуществлении этих перемен принимал непосредственное участие. Видеть из своего окна хаос уличных стычек рабочих с бронированным государственным войском и не выйти на улицу – нельзя. Удержать отчаянный выплеск негодования, не дать погибнуть своим в бессмысленном противостоянии – вот импульс, толкающий Лешека, Леха Валенсу, на осмысленную борьбу. Он пытается предотвратить движение людей под гусеницы танков. Герой идет

туда, где наносится удар в сердце его города – значит, в его сердце. Он пошел, потому что никто не хотел идти, он говорил за всех, потому что никто не говорил вне демагогии продажного официоза. И он отлично знал, как не хочется все это делать, разрушать безопасное мизерабельное смирение перед подчиняющей властью.

Власть манипулирует всеми и подкупает каждого. Подкупает не роскошью, а страхом отобрать последнее. В фильме есть эпизод, где Валенса с несколькими руководителями движения приходит в несчастную лачугу оппортуниста, выступавшего на рабочем собрании по шпаргалке начальства. Тот ждет расправы, но Валенса отменяет разборки – нищета здесь запредельная, а чтобы накормить семью, продашь душу хоть дьяволу. Расплачиваются всегда твои близкие. Эта способность действовать не по предписанию, а по ситуации определяет объем и масштаб героя и объясняется его полной принадлежностью этой среде. Он не посторонний, не умствующий стратег стачечного движения. В фильме показаны такие интеллектуалы-активисты, снисходительно оценивающие харизматичного работягу: «В нем что-то есть». Значит, можно использовать. Использовать его всячески пытается и служба госбезопасности, прибегая по традиции к интриге и шантажу. Не раз ставивший «Бесов» Достоевского, Вайда и здесь намечает конфликт группы и человека, политического прожектерства и настоящей реальности. Валенса не провоцирует обстоятельства, но и не бежит от них. Он вождь предлагаемых обстоятельств и залог их преодоления. Поэтому он победитель.

Дирекция судоверфи приняла условия бастующих рабочих. Но в забастовку включились транспортники, а за ними вся страна. Борьба должна продолжиться за права всех. И Валенса, только что возвестивший победу, возвращается в стачечный комитет. Вайда снимает этот эпизод как массовку, но внимание зрителя притягивается к ее центру – к лидеру, который колеблется всего лишь несколько секунд, не более. И начинает новый виток борьбы. В митинг включается католическая месса – еще один рычаг «Солидарности». Религиозная экзальтация показана как составляющая политического протеста. Вайда вслед за своим героем уходит от темы интимной религиозности, точнее, уводит эту тему на второй план фильма.

Режиссер противопоставляет уличным сценам, снятым с эпическим размахом, камерный домашний мир, где правит женщина. Это она коленопреклоненно молится, а Валенса торопится из дома, или же его дом становится местом паломничества многих людей – своих и чужих. Так что записка, прикрепленная им к двери, чтобы оградить жену от непрошеных вторжений: «Тиф. Не входить» – мало помогает. Публичный человек, как опасная зараза, притягивает окружающих – дальних и ближних. Актриса Агнешка Гроховская играет жену Валенсы в почти документальной манере, без аффектации чувств, но в тонком разнообразии движущих драматических мотивов: тревоги, заботы, жертвенности. Этот персонаж как будто совершенно из бытовой сферы – всегда в домашнем затрапезе, вечно брюхатая, занятая стряпней и стиркой, она определяет героя изнутри: красота и нежность, исходящие от нее, символичны – жена, мать, Богоматерь. И верная помощница. Это она получает в Швеции за невыездного мужа Нобелевскую премию (режиссер вмонтировал в хронику лицо актрисы) и по возвращении домой подвергается унизительному досмотру.

Вайда вводит повторяющийся рефрен: уходя на улицу, на новый поступок, Валенса снимает с руки часы и обручальное кольцо, оставляет жене – продай, если не вернусь… Этот крупный план – обеденный стол с вещами как знак последней

житейской зацепки и символ последней жертвы – повторяется несколько раз на разных уровнях личной борьбы героя.

Весь пафос фильма о лидере «Солидарности» в том, что это его личная борьба. Вайда всегда выбирал героя многозначного – маргинала-одиночку и в то же время выразителя эпохи. Эпоха еще включает механизмы перемалывания, но уже есть все признаки ее конца. Они уже в том, что героя нельзя сломать и уничтожить. Он нарожал кучу детей и знает, что может всех прокормить. Для такого работа всегда найдется, он все умеет наладить своими руками – от детской коляски до электрических приборов. Его выгоняют с работы, запугивают, заставляют что-то подписывать, арестовывают, изолируют и компрометируют. Но выбирая компромиссные решения, он спасает главное: жизнь и честь – свою, семьи, своего класса, своей страны. Он берет на себя ответственность, потому что его улица в сердце этого города. Как оказалось, в сердце мира. Поэтому он стал лауреатом Нобелевской премии мира и президентом новой Польши, оставаясь простым мастеровым, рабочим человеком.

Вайда выбрал Леха Валенсу протагонистом художественного повествования не только потому, что время сделало его провозвестником новой социально-политической реальности. Как ни парадоксально, рабочий Валенса – alter ego Анджея Вайды, интеллигента и интеллектуала, для которого физический труд – источник духовной силы и панацея от «умственного тупика». Вайда влюблен в рукотворное искусство Японии: при его участии и по его инициативе в Польше создан японский Культурный центр. Он сам построил свой дом-мастерскую. До сих пор снимает кино и ставит спектакли, несмотря на возраст. Он олицетворяет культ труда и мастерства, неотделимого от задач искусства и жизни.

Чтобы Лех Валенса, перестав быть президентом Польши, вошел в историю отечественной культуры как художественный персонаж, нужен был такой актер, как Роберт Вецкевич. Один из многих, но единственный, с внешностью заурядной, но незабываемой, прячущий в усах ироническую ухмылку, а во взгляде исподлобья – боль и какой-то отчаянный смех. Этот актер поражает не только внешним сходством с историческим прототипом, но и мощной энергией, духовным каркасом народного характера. В любом положении его герой чувствует себя хозяином положения. Его приходят арестовывать, а он говорит своему конвоиру: «Ты еще придешь проситься ко мне на работу». Он вне иерархии политических ценностей: ценности склонны меняться, он – нет. Актер сыграл человека, в котором обретенная власть и слава не изуродовали личность, политика, не превратившегося в функционера. Такого, рядом с кем художник Анджей Вайда почитает за честь стоять в одном историческом ряду.

Художественное повествование и реальность в фильме уравнены запечатленным временем. Режиссер мастерски монтирует хронику с кадрами блестяще снятых массовых сцен. Этот монтаж динамичен, энергия режиссерской мысли захватывает безусловностью отражения на экране. В документальные куски режиссер вводит самоцитаты: в одном из эпизодов мы узнаем молодую Кристину Янду – ее героиню в «Человеке из мрамора». Ведь фильмы Вайды «Человек из мрамора» и «Человек из железа» уже стали вехами истории страны.

Хроникальная съемка выступления Валенсы с речью в Вашингтоне включена в финал фильма. Впрочем, мы уже не можем различать героя картины и его прототип. Оба они вместе с режиссером могли подписаться под зачином этой гордой и достойной речи: «Мы, народ…»

Грустно, что в России не мог появиться такой фильм.

Наталья Сиривля

РОССИЯ – ЩЕДРАЯ ДУША

Окно в Европу

«Она»
Авторы сценария Лариса Садилова, Павел Финн
Режиссер Лариса Садилова
Оператор Дмитрий Мишин
Художник Талгат Асыранкулов
Композитор Ахмад Бакаев
Звукорежиссер Раим Чарыев
В ролях: Нилуфар Файзиева, Максум Абдулаев, Тоджидин Халиков, Рахмат Хайдаров, Наталья Исаева, Юрий Киселев
«Арси-фильм»
Россия
2013

«Она» Ларисы Садиловой – картина с трудной судьбой, сильно претерпевшая от зигзагов нашей национальной политики. Судя по интервью режиссера, запускалась она где-то в конце 2010-го – начале 2011 года как полноценная копродукция с Республикой Таджикистан. Тогда на повестке дня было создание Таможенного союза, в который помимо Белоруссии и Казахстана российская власть намеревалась залучить и таджиков. Соответственно актуальными на тот момент были нерушимая дружба народов и образ России как надежной и мудрой старшей сестры.

Однако в разгар съемок, в ноябре 2011 года, случился мутный инцидент с задержанием в Душанбе наших военных самолетов. В ответ из России пачками начали высылать мигрантов. Отношения напряглись, таджикская сторона отказалась от финансирования проекта, группа встала, и еще в августе 2012 года Лариса Садилова давала отчаянные интервью с протянутой рукой: помогите! Какие-то добрые люди, видимо, помогли. Картину удалось закончить, и в августе 2013-го «Она» получила приз «За лучший игровой фильм» на фестивале «Окно в Европу», а в ноябре даже вышла в прокат в одном (!) московском кинотеатре. Очередное «ужесточение миграционной политики» после истории с бирюлевской овощебазой шансов на более успешную прокатную судьбу фильму «Она» не оставило.

Картина тем не менее заслуживает всяческого внимания. Во-первых, Садилова не самый последний российский режиссер. А во-вторых, не каждый день у нас снимают кино про мигрантов. Это целый огромный мир, скрытый от наших глаз

«Она», режиссер Лариса Садилова

маревом ксенофобских мифов, неясной тревоги и защитного нежелания знать о чужих проблемах. И любая попытка хоть как-то рассеять этот туман – уже благо.

Безусловно, уши социально-политического заказа в фильме «Она» торчат за версту. Но это достойный и гуманный заказ. Нынче, в эпоху великого переселения народов, по всему миру снимаются ленты, призванные сбить сопутствующую волну ксенофобии – показать пришельцев близкими, понятными, «такими, как мы», встроить в актуальную мифологическую картину мира. Жак Одиар в картине «Пророк» демонстрирует головокружительную тюремную карьеру лузера-арабчонка, просто обучившегося, подобно европейцам, «думать головой, а не яйцами». У Аки Каурисмяки в картине «Гавр» французские буржуа в лучших традициях авторского «мифа о пролетарской солидарности» спасают прибывшего из Габона чернокожего мальчика. Юсуп Разыков снимает кино «Гастарбайтер» почти как римейк советского фильма «Отец солдата»…

Лариса Садилова в картине «Она» в качестве универсальной мифологической рамки использует жанровый каркас мелодрамы, сказки о бедной сиротке, заблудившейся в страшном, темном лесу. В роли «сиротки» – семнадцатилетняя таджикская девочка Майя (Нилуфар Файзиева), которую за каким-то хреном сманил в Москву ее парень Хамид (Максум Абдулаев). Майя, не понимающая ни слова по-русски, верит, что Хамид на ней женится и поселит в хрустальном дворце возле МКАД. Хамид же всю дорогу юлит, врет Майе, врет старшим, а в конце уезжает, чтобы жениться по воле родителей на другой. Что ждет Майю – страшно даже подумать. Кошмар!

Первую треть фильма Хамид и Майя ютятся в лагере незаконных мигрантов рядом с Москвой. Ржавый железнодорожный вагон, груда убогих строений, эпическая лужа посреди композиции. Шествуя на работу, гастарбайтеры картинно отражаются в луже вниз головой. Перевернутый мир – ненадежный, маргинальный, железный… Ничего особо ужасного не происходит, но ясно,

что это пространство совсем не подходит для юной таджикской девочки с глазами олененка Бэмби. В цветастом традиционном платке, пестром халате, шальварах и стоптанных тапочках она бродит среди руин, забирается в гору, по камням перебирается через мелкую речку с двумя пятилитровыми баклажками воды... В речке плавает спущенный мячик... Красиво и грустно. Есть от чего загрустить! Любимый что-то темнит. Вокруг какие-то непонятные люди. Не злые, но все равно чужие, холодные. Кто знает, чего от них ждать?

Смутная угроза, висящая в воздухе, разрешается масштабной сценой облавы. К лагерю направляются «каратели» из Федеральной миграционной службы. Буднично треплются о том, как будут отдыхать на выходных после разорения очередного незаконного человейника. В лагере эфэмэсников засекают. Все прячутся. Тоненькая казашка, затаив дыхание, стоит в вагончике, прижимая к себе ребенка, как все равно какая-нибудь «радистка Кэт». В мутное окошко заглядывает «каратель», за пару дней до того спокойно собиравший дань с обитателей лагеря. Потом все куда-то бегут, забиваются в щели среди серых камней... Их вытаскивают по одному. Сажают в автобус, включая казашку с коляской... Правда, в следующем кадре нелегалы уже греются у костра под сводами кирпичной руины. Откупились. Но их лагерь разгромлен. И жизнь приходится отстраивать заново.

Майя с Хамидом отправляются к дяде Хамида в российскую глубинку, в какой-то богом забытый райцентр. И тут на экране возникает совсем другая реальность – для Садиловой куда более близкая и понятная. Вместо ржавого железа и битого кирпича – дома с палисадниками, рынок с плюшевыми тиграми, китайскими джинсами, тазами, шампурами и валенками... Полусонная устоявшаяся провинциальная жизнь. В доме, куда дядя селит племянника с Майей, занавески на окнах, книжные полки, игрушка – динозавр на окне. Под окном – цветы. Во дворе – стол. Посиделки на воздухе. Разговоры, характеры, отношения... Вместо социального репортажа, украшенного пейзажными символическими виньетками, – нормальное, неспешное кино про людей.

Дядя Ахмад (Рахмат Хайдаров) торгует на рынке. Под началом (или в компаньонах?) у дяди русский алкаш Боря (Юрий Киселев) в спущенных трениках, восемнадцатилетний сын Рамазан – Рома (Тоджидин Халиков) и Надя (Наталья Исаева) – сухощавая блондинка лет сорока, с которой дядя спит. Их роман продолжается уже семь лет. Так что тут, почитай, семья. Майя оказывается здесь на положении Золушки. Дядя сетует: «Дура! Навязалась на мою голову! Что мне с ней делать?» Помыкает: «Поди сюда. Пошла вон!» Про то, что Хамид скоро уедет жениться, Майе не говорят. И только она тревожно смотрит на всех большими глазами, не понимая, на каком она свете.

Надя водит ее с собой на работу – убирать коттедж местного военкома и мыть полы в Доме культуры, где народный оркестр разучивает песню про «Перепелочку». Поначалу Надя недовольна, ворчит, покрикивает, но постепенно берет над девочкой шефство и принимается делать из нее «свободную женщину Востока». В какой-то момент она срывает с Майи халат и платок, и Майя предстает глазам родственников, «как нормальная», – в джинсах и топике. Дядя в шоке от такого бесстыдства. Его сын Рома в восхищении от такой красоты. В общем, Надя спасает Майю – вытаскивает из патриархального восточного болота, обрекающего ее на гибель, открывает глаза на Хамида, покровительствует ее зарождающемуся роману с Ромой, а в конце, когда все разъезжаются, берет несчастную брошенку к себе жить.

Надя – типичная героиня Садиловой. Резкая, простая, бесцеремонная, привыкшая верховодить и все учиняющая по-своему. Название фильма – «Она» – относится, кажется, главным образом к ней, а не к Майе. Надя – Россия, единственная надежда на нормальную жизнь для отколовшихся окраин империи. В картине настойчиво проводится мысль о невероятной привлекательности для них России и русской культуры. Мигранты просто мечтают пустить здесь корни. Дядя хлопочет, чтобы отдать сына в российскую армию с целью получения гражданства. Рома по складам пытается читать сказки Пушкина – военком велел выучить русский стишок. Эпизод с задушевной «Перепелочкой» – еще одна концертная презентация «русскости».

При всей очевидной пропагандистской заданности этого мотива спасительной тяги к России чувствуется здесь какая-то сермяжная правда. Россия спасет. И дело тут не в Пушкине (до которого Рома, не знающий слова «ель», не скоро еще дорастет), не в песнях, не в армии (куда мальчика не возьмут по закону) и не в гражданстве (которое мигрантам вряд ли удастся получить нормальным путем), а в той сполна присущей Наде русской безразмерной душевности – инстинктивной способности вбирать в себя и перемалывать любые чуждые номосы[1].

Когда-то русский народный принцип ассимиляции гениально показал Геннадий Сидоров в картине «Старухи». Там кучка выживших из ума деревенских старух безо всяких указаний партии и правительства мгновенно, на раз русифицировала обширное семейство понаехавших узбеков. Бабки просто подожгли им дом, а потом сердобольно разобрали погорельцев по хатам. Всё. Дальше все жили по правилам здешней деревни.

Секрет российской колониальной политики: разорить дотла, а после спасти, приголубить.

Надя в фильме Садиловой, слава богу, домов не поджигает и ничего особо не разоряет. С созданием критической ситуации таджики успешно справляются без нее. Она просто, не задумываясь особо, с бульдозерной бесцеремонностью сносит все их средневековые запреты и предрассудки и перекраивает жизнь семьи под себя. Майя остается при ней. Ромка сбегает из автобуса, везущего их с отцом в солнечный Таджикистан, и прибивается к Майе. Ахмад через пару месяцев тоже вернется – куда он денется? И станут они жить-поживать, нянчить внуков, говорящих по-русски, и воспринимать Надино командирство как норму жизни.

Глядя на это, начинаешь догадываться, что, несмотря на все наши политические шарахания между имперским гонором и ксенофобской истерикой, Россия без труда сможет переварить любое количество миллионов мигрантов. Она не даст этим людям ни европейских условий жизни, ни правовой и социальной защиты, ни нормального здравоохранения/образования. Но не даст и помереть под забором, равно как и выпасть окончательно из истории, безвозвратно погрузиться в средневековье.

В общем, «Она» – картина терапевтическая. Позволяет русскому человеку почувствовать собственную «мягкую силу» и без отвращения взглянуть на себя в зеркало. Уже кое-что. Жаль только, нет гарантий, что массовый зритель ее увидит. +

1. Номос (термин из «Политики» Аристотеля) – стихийно сложившийся порядок жизни, социальный уклад

Нина Цыркун

БОЛЬШОЙ БРАТ НАБЛЮДАЕТ. МЫ ТОЖЕ

«Пятая власть»
The Fifth Estate
По мотивам книг Даниэля Домшайта-Берга «Внутри WikiLeaks: время, проведенное с Джулианом Ассанжем на самом опасном в мире вебсайте» и Дэвида Ли и Люка Хардинга «WikiLeaks: внутри войны Джулиана Ассанжа с секретностью»
Автор сценария Джош Сингер
Режиссер Билл Кондон
Оператор Тобиас Шлиссер
Художник Марк Тилдесли
Композитор Картер Бервелл
В ролях: Бенедикт Камбербэтч, Даниэль Брюль, Энтони Маки, Дэвид Тьюлис, Алисия Викандер, Питер Капальди, Кэрис ван Хаутен, Дэн Стивенс, Лора Линни, Стэнли Туччи и другие
DreamWorks SKG, Reliance Entertainment, Participant Media
США – Бельгия
2013

«Говоря лицом к лицу, человек меньше всего раскрывается. Но дайте ему маску, и он скажет правду», – декларирует Джулиан Ассанж в начале фильма, а в финале заключает: «Никто не скажет вам правды». Узнаем ли мы правду о самом Ассанже из «Пятой власти» Билла Кондона или будем судить о нем, разглядывая маску? Скорее всего, вряд ли можно было рассчитывать, что создателям фильма удастся эту маску сорвать. Да и вряд ли они пытались это сделать. Во-первых, потому что сама история создателя WikiLeaks еще далека от завершения и окончательное взвешенное слово о «безумном пророке» эпохи технологической транспарентности и его деятельности скажет время, причем не очень близкое. Во-вторых, одержимый абсолютной прозрачностью информации Ассанж в жизни человек предельно скрытный. Любой психолог, наблюдая игру Бенедикта Камбербэтча, отметил бы характерные жесты, которые актер подсмотрел у своего героя: он отводит глаза от собеседника, постоянно нервно проводит ладонью по лицу или теребит волосы, что выдает внутреннюю неуверенность и нежелание вступать в контакт. Говорят, в детстве Ассанжу ставили диагноз «аутизм»; по крайней мере, он интроверт, чувствующий себя спокойно и уверенно только наедине с компьютером, но неожиданно попавший под яркий свет общественного внимания и вынужденный вести себя по чужим правилам.

В качестве главных своих целей он прокламирует «совершенно новую форму социальной справедливости»: прозрачность для институтов и приватность для индивидов. Однако в этой дихотомии заключено противоречие: институты образуются из индивидов. И как тогда расценивать его деятельность, если он, к примеру, публикует на своем сайте список членов британской ультраправой радикальной Национальной партии с адресами и телефонами? Предлагая свою разоблачающую информацию респектабельным бумажным изданиям, таким как «Шпигель», «Гардиан» и «Нью-Йорк Таймс», Ассанж решительно отказывается сделать соответствующие купюры, подвергая опасности свои же источники: «Редактирование – это искажение правды». Непримиримые разногласия между журналистами (условно говоря) старой школы, отстаивающими право личности на неприкосновенность, и безграничной армией не сдерживаемых никакими этическими принципами (анонимных) деятелей Интернета ставят неразрешимую дилемму уживаемости секретности в целях защиты отдельных и вполне конкретных людей с прозрачностью информации ради утверждения доверия общества к разного рода институтам.

«Безумным пророком» называет Ассанжа Анке, подруга Даниэля Берга, сотрудника и партнера WikiLeaks, автора книги «Внутри WikiLeaks: время, проведенное с Джулианом Ассанжем на самом опасном в мире вебсайте», которая послужила основным источником для сценария Джоша Сингера. «Его нужно ограничить, – говорит Анке, с женской проницательностью заметившая, как Ассанж манипулирует ее другом. – Ему нужен предел. И ты должен быть его пределом». В сущности, это и есть та функция, которая отводится Даниэлю в фильме. Надо сказать, что к официально называемым жанровым характеристикам фильма–байопик (несколько месяцев из жизни героя вряд ли тянут на полноценную биографию) драма (равномерно прямолинейное течение сюжета плохо соответствует ее канонам), триллер (в этом плане ему явно недостает саспенса) – точно можно добавить еще один – броманс, то есть фильм о ревностной мужской дружбе (brother + romance).

Здесь следует вспомнить, что в фильмах о героях сегодняшнего дня, возьмем ли мы «Социальные сети» или «Джобс. Империя соблазна», как и в «Пятой власти», в центре коллизии оказывается не столько их противостояние с властью или общественным мнением, сколько конфликт главного героя с лучшим другом и соратником. При этом – уж не знаю, по воле ли создателей, по законам ли драматургии или по правде жизни – именно этот друг-соратник кажется более привлекательным, не говоря о том, что ему может принадлежать и приоритет в рождении идеи или в ее практической разработке. В случае с «Пятой властью» идеалистически настроенный молодой Даниэль Берг (Даниэль Брюль) – парень на подхвате, познакомившийся с Ассанжем на Всемирном конгрессе хакеров, уже зная о его деятельности, но в один прекрасный момент действительно или только в глазах привычно подозрительного Ассанжа попытавшийся занять место рядом с самим основателем WikiLeaks. Этого было достаточно, чтобы его сняли с проекта, ровно так, как отец Фейсбука Марк Цукерберг вышвырнул из дела Эдуардо Саверина. И это после того, как Берг доказал свое бескорыстие, вложив последние собственные кровные на покупку серверов, зная, что деньги никогда не вернутся.

То, что сценарий Сингера написан по мотивам книги Даниэля Домшайта, взявшего себе псевдоним Берг, не могло не отразиться на

акцентах повествования: роль Берга в истории сайта и его образ заметно приукрашены, хотя вряд ли автор книги мог существенно исказить конкретные факты при живом Ассанже. Так или иначе, если поводом для разрыва отношений послужила претензия Берга на равноправие заслуг, то истинная и более глубокая причина заключалась в несогласии Берга разделить безоговорочно ригористичную позицию отца-основателя сетевого ресурса, не желающего скрывать при публикации разоблачительных материалов имена частных лиц.

Надо сказать, что создатели фильма крайне осторожно отнеслись как к материалу, так и к главному герою. Они избежали не только темы сексуального скандала (безусловно, способствовавшей бы заполняемости кинозалов), вероятно, сфальсифицированного, чтобы посадить «мессию гласности» за решетку, и к тому же оставили за зрителями право решать, чью сторону им следует занять: поклонников Ассанжа, прочащих ему Нобелевскую премию, или же его врагов, видящих в нем нарушителя священного права неприкосновенности личности, что бы она ни творила. Прочитав сценарий, который ему предусмотрительно отправили перед началом съемок, Ассанж пытался отговорить утвержденного на главную роль Бенедикта Камбербэтча от участия в проекте. Он написал актеру, что книга Домшайта-Берга предательская, вредная для всего дела и сочинена человеком, который «развязал вендетту» против него. А сам актер при этом якобы «используется, как взятое напрокат оружие, чтобы выдать видимость правды за саму правду с тем, чтобы убить ее».

Даже если в книге действительно много фактического вымысла, трудно возразить против той идейной подоплеки, которая составляет суть коллизии и выходит за пределы «дела Ассанжа». В фильме довольно бегло отмечаются основные вехи их совместной с Бергом работы: предание гласности махинаций с налогами для богатых вкладчиков швейцарского банка Julius Baer; разоблачение тайной деятельности секты сайентологии, принадлежностью к которой обязаны своей фантастической популярностью некоторые голливудские звезды; выявление коррупции и политических репрессий в Кении; так называемого (цинично называемого) «сопутствующего убийства» американскими военными гражданских жителей в Афганистане; публикация «иракского досье», после которого США стали принимать жесткие меры по цензурированию и фактически блокаде WikiLeaks[1] и переписки губернатора Аляски Сары Пэйлин, в результате чего та потребовала «унять» Ассанжа – «на его руках кровь невинных жертв». Почему он опубликовал более ста американских документов о войне в Афганистане, а не досье на лидеров Аль-Каиды и Талибана? – вопрошала Пэйлин, и небезосновательно: объективность Ассанжа, его настроенная в определенную сторону оптика действительно вызывает недоумение.

При этом речь фактически идет о том, что важнее борцу за открытость информации: самоутверждение или истина. И если истина, то торжествующая вопреки всему или же с учетом интересов, а то и жизни реальных людей? Этот вопрос концентрируется в конкретном (и неопровержимо подлинном) факте, когда Ассанж практически жертвует сотрудниками спецслужб в Ливии ради спасения гражданских лиц. На мой непросвещенный взгляд, оперативники знают, чем рискуют, выбирая профессию, но тем не менее решать, идти ли на смерть в каждом конкретном случае, должны они

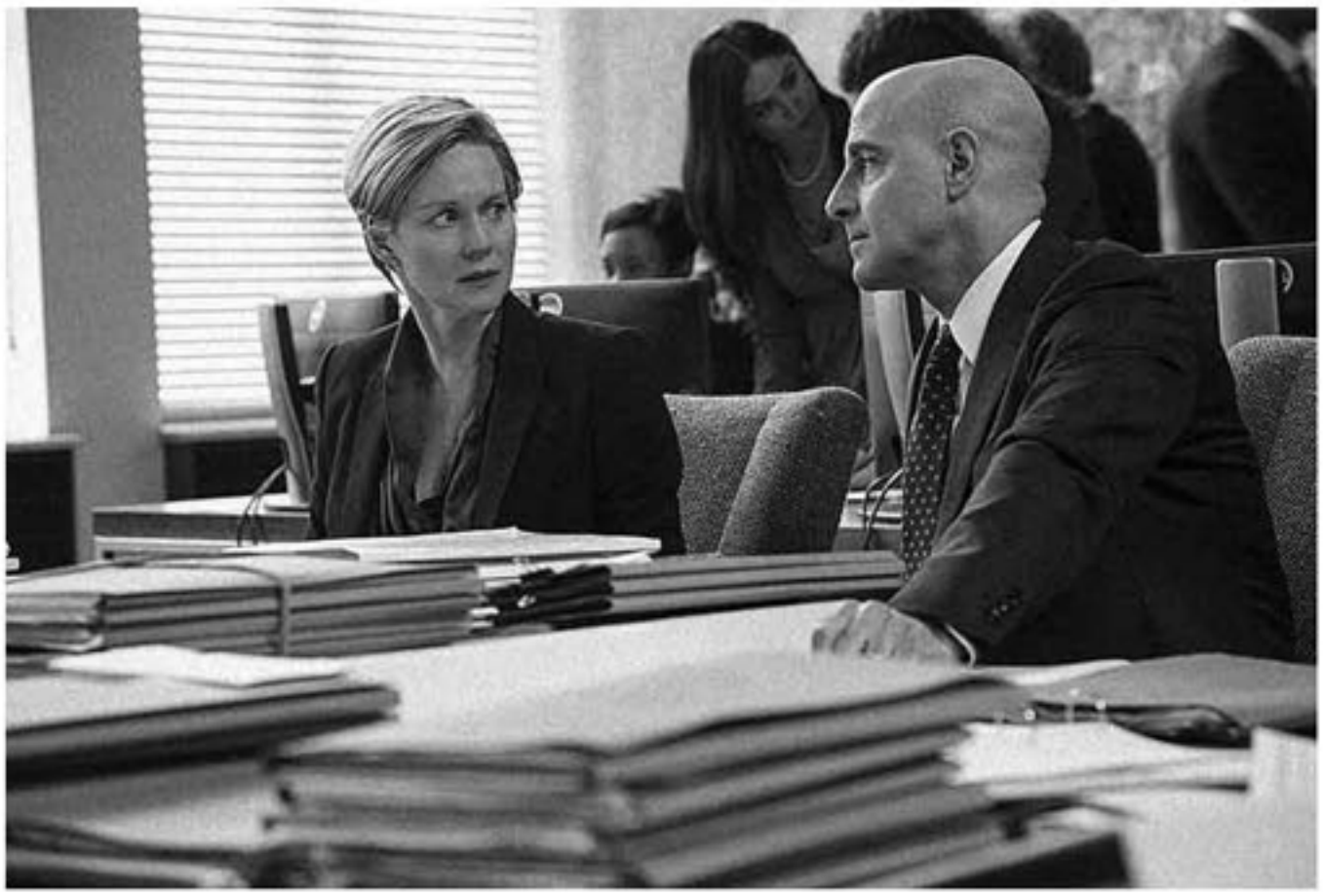
1. Осенью 2010 года WikiLeaks опубликовал подробное описание войны, получившее название «Иракское досье» – более 400 тысяч страниц отчетов с места боевых действий. В них речь идет в том числе о более чем 15 000 случаев гибели гражданского населения. Госдеп предпринял мощную атаку на WikiLeaks, в результате чего сайту отказались предоставлять услуги крупнейшая интернет-компания Amazon, а также Mastercard, Visa, платежная система PayPal, швейцарский Post Bank. Последние два учреждения заморозили 100 000 евро пожертвований, собранных для судебной защиты Ассанжа и поддержки серверов WikiLeaks.

«Пятая власть», режиссер Билл Кондон

сами; может быть, также их начальство, которому они вручают свои судьбы, принимая присягу, но никак не третья сторона – при всем благородстве замысла.

Как учил основатель психоанализа, корни индивидуальной психологии надо искать в детстве. Из уст самого Ассанжа в фильме мы узнаем, что на родине в Австралии его воспитывал отчим, принадлежавший к тоталитарной секте «Семья» («Великое Белое Братство»), которую возглавляла психиатр Анна Гамильтон-Берн. Воспитание детей в «Семье» было суровым, с рукоприкладством, безоговорочным подчинением и, между прочим, с использованием психотропных средств. Если об этом упоминается в фильме, то, видимо, не зря. Возникает подозрение: не строит ли Ассанж работу WikiLeaks по типу той же секты, не терпя возражений и единолично решая вопросы и стратегии, и тактики? Некий намек на это есть в фильме. Там упоминается, что детям в этой секте красили волосы в белоснежный цвет. Ассанж в картине рассказывает, что будто бы поседел в результате переживаний. Но этому противоречит следующий эпизод: однажды в гостинице, заглянув в номер Ассанжа, Берг увидел, как тот красит волосы в платиновый цвет. Уроки «Семьи», стало быть, не просто не прошли даром – они глубоко усвоены и поставлены на службу эффективности деятельности WikiLeaks как приманки, на которую ловятся чужие души. Ассанж как будто прячет свой образ за ностальгически-нарциссической силой обольщения.

Человеческий материал для него значения не имеет. Достаточно вспомнить, как он беззастенчиво вторгается в квартиру Даниэля и Анке, демонстративно не желая замечать, что помешал уединению влюбленных. Или хуже того – как он обошелся с родителями Даниэля, которые с подкупающей сердечностью пригласили его на ужин. Пожилая пара из Восточной Германии, хранящая на полках книги Солженицына, привыкла с пиететом относиться к диссидентам, каковым считает и старшего друга своего сына. А тот в ответ по-хамски покидает гостеприимный дом, раздражившись смешной деталью: выяснилось, что Даниэль взял свой псевдоним по кличке



«Пятая власть», режиссер Билл Кондон

домашнего любимца, кота; это, видимо, принижало в глазах Ассанжа высокий пафос служения делу, компрометировало благородную миссию. Стоит добавить, что в австралийском «Братстве» всех членов идентифицировали с библейскими апостолами. Если так, Джулиан с детства был настроен на обличение враждующего против истины мира и готовность к преследованию со стороны этого мира. В этом смысле его линия жизни идет по ожидаемому сценарию, который можно было бы назвать так, как назвал его самого кто-то из журналистов – «Святой Джулиан Изобличитель».

Бывший кинокритик Джонатан Формен, рассказывая о своей встрече с Ассанжем на одном конгрессе в Осло, отмечает его магнетизм, его мощную ауру, однако специфическую – ауру чувства собственного достоинства. Причем рядом с ним, продолжает Формен, чувствуешь себя неуютно: Ассанж никогда не смотрит в глаза собеседнику, и вообще у него вид человека, страшно занятого чем-то чрезвычайно важным, не желающего тратить драгоценное время на простых смертных. И еще: он говорит на каком-то особом языке – на том самом жаргоне, которым пользуется в своих твитах и блогах. Темный язык довершает портрет пророка – или, как говорят сторонники Ассанжа, «пророка свободы слова». Враги же называют его лжепророком. Впрочем, сам реальный Ассанж предпочел назвать себя Джеймсом Бондом Интернета – возможно, намекая не только на секретную службу, но и на успех у женщин, который обошелся ему так дорого.

Бенедикт Камбербэтч не играет ни бога, ни монстра, ни героя-любовника, оставляя за кадром тайные глубины психологии своего персонажа, но прозрачно намекая на ее неоднозначность. Личная история Джулиана Ассанжа, чей образ в глазах общества вольно или невольно материализуется в Большого брата, – это первый план фильма Билла Кондона, а второй и главный его план – оплетенный информационными сетями земной шар, который предъявляет нам режиссер. Сетями на самом деле невидимыми, но проявляющими свою эффективность вполне зримо. Фильм открывается краткой исторической справкой о передаче информации – от наскальных

«граффити» до изобретения печатного пресса, появления массовых изданий и, наконец, вебсайтов. WikiLeaks встраивается в историю журналистики и в контекст современных медиа, где его деятельность становится частью пятой власти. В истории демократического общества первой властью стали церковь и правители, второй – олигархия, третьей – средний класс, четвертой – СМИ. Пятая власть, занимающая свои позиции на наших глазах, – та, что следит за остальными четырьмя. Что бы она о себе ни воображала, возникла она не только в недрах старой расследовательской журналистики, но и – что немаловажно – спецслужб, ибо это они занимаются несанкционированным слежением и прослушкой, а потому несет на себе родовые черты того и другого. «Прародители» не очень довольны «отпрыском»; первая никак не может согласиться с принципиально бесконтрольной публикацией информации; вторые реально страдают от его деятельности и жестоко мстят – и Брэдли/Челси Мэннигу, и Эдварду Сноудену, и самому Джулиану Ассанжу. Один в тюрьме, другой в бегах, третий в затворничестве эквадорского посольства. Неприкаянные, обожаемые и проклинаемые – столпы пятой власти остаются загадочными персонажами в мире, где успех измеряется деньгами. Они же со своим материальным бескорыстием и странным психическим кодом живут в мире иных ценностей. Но в этих фигурах ощущается нечто смутно знакомое и потому пугающее.

Что же касается тех, кто видит в Ассанже пророка, посланного на Землю проповедовать некую сокровенную тайну, узнавая в нем Иисуса Христа и Моисея в одном лице (как это делают блогеры сайта AboveTopSecret.com), то это типичные представители homo interneticus, уповающие на избранника-мессию, пролющего нам свет истины, – кентавры, сочетающие в себе технологическую продвинутость и докоперникианскую веру в тайну откровения, доставленного прямо к месту пребывания.

Евгений Майзель

САЛАМ, КЫРГЫЗСТАН

В этом году фирменная программа «Киношока» под названием «В фокусе...», ежегодно собирающая ту или иную национальную кинематографию из стран СНГ и Балтии, была представлена Киргизией.

По словам прибывших в Анапу гендиректора Национальной студии «Кыргызфильм» Таалайбека Кулмендеева и киноведа Гульбары Толомушевой, киргизское кино переживает сейчас решительный и беспрецедентный подъем. Только за последний год в республике снято около ста фильмов, половина их них – игровые полнометражные, тогда как, например, в советское время их число не превышало двух или трех картин. При этом, по утверждениям киргизской делегации, выпускаемая продукция по большей части окупает себя, поскольку как минимум пятая часть населения добросовестно ходит в кино и, более того, предпочитает отечественные фильмы. Тут еще надо отметить, что кинотеатры в стране принадлежат государству, находясь в долгосрочной аренде.

Доказать гостям «Киношока» этот, безусловно, впечатляющий, хотя, видимо, и не вполне достоверный подъем был призван десант из дюжины киргизских картин, распределенных по разным секциям фестиваля. «Салам, Нью-Йорк» Руслана Акуна был фильмом церемонии открытия XXII фестиваля «Киношок»; «Страсть» Темира Бирназарова открыла главный конкурс; в конкурсе короткого игрового метра появилась «Чайка» Елизаветы Стишовой (Главный приз). Отдельно от всех в любви к родном краю признался альманах «Кыргызстан, я люблю тебя». Кроме того, были

«Салам, Нью-Йорк»
Авторы сценария Руслан Акун, Гулжан Токтогулова
Режиссер Руслан Акун
Оператор Талант Ургазиев
В ролях: Бектемир Мамаюсупов, Марина Бейн, Юлия Даурова, Алекс Галпер, Елена Маршалл, Алекс Мейзлин, Гэбриел Сикел, Гэри Л. Таггарт, Фред Тимм, Анда Тулебаева
Nomadmen Films
Кыргызстан
2013

«Страсть»
Автор сценария Темир Бирназаров при участии Жыпары Исабаевой
Режиссер Темир Бирназаров
Оператор Дастан Жапар уулу
Художник Байыш Исманов
В ролях: Артыкпай Суюндуков, Калипа Усенова, Роза Абдуллаева, Дария Хусеннова
Кинокомпания «Тазар», Национальная киностудия «Кыргызфильм»
Кыргызстан
2013

«Салам, Нью-Йорк», режиссер Руслан Акун

показаны «три прекрасные короткометражные картины» (это цитата из сайта kyrgyzcinema.com/), а также еще пять игровых фильмов, о двух из которых в пресс-релизе написано, что они «новые коммерческие». Что это значит, можно только гадать.

Основное внимание было сфокусировано на двух работах – «Салам, Нью-Йорк» Руслана Акуна и «Страсть» Темира Бирназарова. Эти ленты – мейнстримная и артхаусная соответственно – противоположны друг другу, пожалуй, во всем, кроме происхождения, а также того обстоятельства, что каждая из них идеально «попадает» и в свою аудиторию, и в намеченную ее создателем содержательную нишу.

Киргизский патриотизм

Молодой и умилительно наивный провинциал Батыр (Бектемир Мамаюсупов) приезжает в Нью-Йорк, поверив проживающему здесь дяде, что тот предоставит ему кров и деньги на обучение в университете. Деликатный вопрос, на каком основании бедный и не знающий языка выходец из Средней Азии получил в США green card, задавать бесполезно – перед нами смесь романа-воспитания и фольклорной сказки с сильным перекосом в последнюю. В первый же день выясняется, что дядя, мягко говоря, преувеличил, затем Батыр теряет свой багаж. Оказавшись без вещей, без денег и в полном одиночестве на улицах неприветливого мегаполиса, герой берется за единственное, что у него осталось, то есть за ум, и на протяжении следующих двух часов экранного времени демонстрирует нам чудеса выносливости, логистики, смекалки и фантастического везения. Он бегает в поисках любого заработка в том числе буквально – наперегонки с другими соискателями, от агента до работодателя. Экономит каждый цент, зубрит английский, приклеивая стикеры со словами в рабочей подсобке. В трудную минуту продает мерзкому продавцу на Брайтон-Бич (догадайтесь, какой национальности) отцовские часы, но не ненадолго. Американцы небось и не подозревают, что Нью-Йорк

«Салам, Нью-Йорк», режиссер Руслан Акун

кишмя кишит киргизами, причем сплошь преуспевающими, не считая Батырова дяди, который тоже вскоре возьмется за ум. Герой обрастает знакомствами, готовится к поступлению на юрфак. И все это время трогательно врет домашним в далеком Кыргызстане о том, как успешно идут его дела.

В итоге, вертясь белкой в колесе, Батыр ухитряется выучить язык Шекспира и сдать экзамены на юридический факультет (вероятно, речь о Columbia Law School), притом настолько блестяще, что его учебу готов частично оплатить сам Колумбийский университет. Оставшуюся – и тоже немалую – сумму Батыр должен внести сам. Таких средств у него, конечно, нет, но ведь и сказка еще не досказана, а значит – чудеса продолжаются. На помощь приходит работодательница, вручающая деньги с условием, что и Батыр когда-нибудь в будущем поможет такому же молодому человеку, как он сейчас. Не забываем о том, что главный герой – чрезвычайно гордый азиат и просто так деньги ни у кого не берет.

Но и это еще не все. Батыр благополучно оканчивает университет и выходит первоклассным специалистом – естественно, спускаясь по красивым ступенькам величественного здания, – в огромный и бушующий, но вместе с тем бесконечно приветливый, голубонебый мир. Мысль о том, что человек с хорошим дипломом всюду нарасхват – и наоборот, – звучит в фильме многократно. И действительно, вскоре Батыр является на собеседование в солиднейшую юридическую фирму и сразу же дает умудренному боссу – тоже, конечно, еврею – совет, достойный Соломона, – некий неформальный, но разрешенный законом эвристический ход, до которого сам босс, сколько ни бился, не сумел додуматься. Восхищенный мудростью Батыра, босс принимает его на работу, дает завидную должность с кабинетом и секретаршей и приглашает совершить на своем лимузине совместную поездку по городу, в ходе которой они неспешно беседуют о природе американской мечты. Перед тем как покинуть лимузин, предоставив его в полное распоряжение Батыра, босс

«Страсть», режиссер Темир Бирназаров

обнаруживает свое тщеславное нутро, с умным видом сообщив, что американская мечта – быть на устах у всех. Это признание служит первым тревожным сигнальчиком к дальнейшему диалектическому повороту сюжета, который и даст искомый синтез: проблемы на родине побуждают героя пренебречь начавшейся блестящей карьерой, чтобы, вернувшись домой, принять деятельное участие в судьбе семьи.

Как легко убедиться, схематизм сюжета и персонажей фильма прямо пропорциональны его общей художественной непритязательности. Эстетически и идеологически перед нами весьма посредственный мейнстрим, который можно было бы назвать типичным, если бы не одно отличие. Действительно, в этой картине с ее восторженной неразборчивостью налицо все признаки обычного массового ширпотреба: шаблонность, поверхностность, пропаганда оптимизма любой ценой, определенный уровень бездарности, жизненно необходимый для производства подобного кино. Но, с другой стороны, в традиционном мейнстриме все-таки принято не выпячивать, а скорее подразумевать идеологические шарниры, на которых вращается сюжет[1]. Здесь же они неприкрыто торчат, как несущие конструкции a la fabrique в модном ночном клубе. Во время просмотра может даже показаться, что зашкаливающая наивность протагониста не слишком превосходит невежество самого режиссера: с таким упоением последний собирает все мыслимые и немыслимые штампы, непременно встречающиеся во всех аналогичных историях успеха, – и с такой искренностью, что, похоже, сам верит в этот успех.

Вульгарнейший вариант идеологии, известной во всем мире в качестве «американской», что отчасти справедливо, не вызывает у автора ни малейших сомнений, и вот он – человек, поживший в эпицентре западной империи,[2] – теперь несет правду свободного мира своим согражданам,

1. Собственно, мейнстрим во многом и покоится на определенном равнодушии к вопросам идеологии, на аполитизме, на том парадоксальном факте, что для того чтобы снимать мейнстрим, вовсе не обязательно иметь какую-либо собственную идеологическую позицию – достаточно занять среднюю, удобную, общую «по умолчанию».

«Страсть», режиссер Темир Бирназаров

целевой аудитории – массовому зрителю Киргизии и сопредельных стран. Именно в мессианстве, с каким режиссер пропагандирует соотечественникам киргизскую версию глобализации – открывая заодно и новую страничку в истории нового национального кинематографа, – пикантное отличие фильма «Салам, Нью-Йорк» от образцовой мейнстримной продукции. Возможно, именно оно характерно для всего «регионального», «этнического» – и тем самым «неофитского» – масскульта.

Любопытно и то, что история картины в каком-то смысле продублировала рассказанную в нем историю, воспроизвела на практике воспетую легенду о неизбежном (если в него полностью вложиться) успехе. Снятый на вложенные Русланом Акуном 100 тысяч долларов, «Салам...» уже окупился вдвое, собрав 200 тысяч только в отечественном прокате. Фильм также попал на кинорынок соседнего Казахстана, что происходит далеко не со всеми киргизскими лентами. Сегодня он показывает один из лучших бокс-офисов по Средней Азии за последние годы[3].

Распад традиционных связей

Юная студентка Айжан (Калипа Усенова) живет с богатым папиком Сагыном (поначалу фильм имел рабочее название «Спонсор»), годящимся ей по возрасту и в отцы, и в деды – его играет известный режиссер Артыкпай Суюндуков. Сагын – современный среднеазиатский вариант Каренина – такой же высокопоставленный чиновник, ухоженный педант и богатый зануда с той разницей, что свою семью он давно променял на неприлично молодую любовницу, а состояние сколотил на коррупционных связях.

Тем не менее в жизни девушки Сагын играет скорее «цивилизационную», вразумляющую функцию: приучает ее считать деньги, учить языки, думать о будущем и не разбрасываться на ерунду. Впрочем, от

2. Сообщается, что Руслан Акун окончил в Нью-Йорке школу искусств и снял фильм «Салам, Нью-Йорк» частично на собственные средства.

3. Кроме того, фильм удостоился и кое-каких наград: диплома от Минкульта республики, почетного звания «Лучший кыргызстанский фильм года», а также специального приза Сеульского кинофестиваля.

«Страсть», режиссер Темир Бирназаров

внимательного взгляда не укроется, что и успехи Айжан Сагын готов простимулировать щедрыми инвестициями в учителей. Не выдержав этого чудовищного педагогического прессинга, совмещенного вдобавок с имитацией реальных достижений, Айжан хлопает дверью и тут же закручивает интрижку со случайным парнем, но тот минут через пять после совокупления из прекрасного принца превращается в скользкую лягушку: в частности, лежа с Айжан в постели, этот бишкекский квазишейх меланхолично выражает разочарование тем, что героиня к моменту знакомства с ним не сохранила девственность. Студентка в ужасе бежит назад, к Сагыну, после чего начинается собственно заключительная часть сюжета, которую пересказывать не следует, поскольку, в отличие от «Салам, Нью-Йорк», этот фильм заслуживает самостоятельного просмотра взыскательным зрителем.

Подобно тому как «Салам...» копирует все правила и приемы голливудского кино о преодолении, 84-минутная «Страсть» тщательно повторяет все штампы современного артхауса. Камерная, минималистская, молчаливая, без музыкального сопровождения, полная статичных планов, она словно намеренно освобождена от всего, что могло бы привлечь к ней внимание случайного посетителя кинотеатра. К чести Темира Бирназарова, карты он раскрывает сразу, заставив главного героя в первом же эпизоде мыть посуду на протяжении десяти минут, повернувшись к зрителям спиной. Помимо прочего этот жест можно прочитать и как настоятельное режиссерское предложение, не колеблясь, покинуть зал всем, кого пугает так называемое медленное кино.

Сюжет «Страсти» перекликается с нашей «Еленой»: на переднем плане не слишком переполненная родственными чувствами пара сожителей и их ближайшая родня. Совпадение с картиной Андрея Звягинцева не только сюжетное, но и стилистическое – оба фильма состоят из ритуалов и их

обсессивной, сосредоточенной регистрации. Однако совпадение это не в пользу «Елены». «Страсть» на порядок менее помпезна – бюджет 62 тысячи долларов. Их спонсор куда симпатичнее нашего, а разыгранное в этой ленте представление выглядит гораздо более нетривиально и неназидательно, нежели полный классового высокомерия московский сюжет о нераскрытом убийстве. Отдельно хочется упомянуть замечательное чувство ритма, с каким режиссеру удалось разыграть свою маленькую историю, придав ей отнюдь не маленький аллегорический подтекст.

Кроме того, «Страсть» любопытна тем, что, используя, казалось бы, зашкаливающе много общих мест современного международного артхауса, ухитряется создать собственное художественное пространство. Может быть, не глубоко оригинальное, но все же не лишенное собственных достоинств, что, думается, важное обстоятельство для современной Киргизии.

Если «Салам, Нью-Йорк» радостно воспел утопическое становление глобализированного киргиза и его триумфальное покорение человеческой цивилизации в планетарном масштабе, то «Страсть» сухо констатировала печальную деградацию и распад семейных связей в стране. И в то же время не перечеркнула надежду на их восстановление в новом формате. Продемонстрировала опасный дефицит морального и духовного здоровья в реальном, а не вымышленном киргизском обществе, а заодно предъявила образ катастрофической и исторически хорошо нам знакомой Средней Азии. Зафиксировала зависимость сограждан от условного, собирательного, но все же прекрасно узнаваемого персонажа – наделенного властью, благообразного и хорошо сохранившегося старика, играющего в этом самом обществе двойную роль кровопийцы и прогрессиста: диагноз весьма и весьма пессимистичный.

Главное и общее – оба рецензируемых фильма заняты настойчивым, порой беззастенчивым переизобретением жанров на местный национальный лад. Акун сложил новый киргизский сказочный эпос, непритязательный, но актуальный, и тот разошелся, как горячие пирожки. Бирназаров же, напротив, создал избегающую шумихи, но вполне достойную реалистическую драму. В обоих фильмах произошло освоение сегодняшним киргизским кинематографом новых художественных территорий, состоялся алхимический процесс наследования и преемственности, когда-то исчерпывающе описанный поэтом: «И снова скальд чужую песню сложит и как свою ее произнесет».

Елена Стишова

ДОЛГОЕ ЭХО

Международный «Киношок» наконец оправдал свое амбициозное название. На двадцать втором году активности Анапский кинофестиваль оказался *единственной* (это и есть шок!) в России нишей, сохраняющей исторически сложившиеся культурные связи между народами канувшей в Лету империи – СССР.

Задуманный как площадка для показа артхаусных и экспериментальных лент, «Киношок» после недолгих поисков нащупал свой формат и стал Открытым фестивалем кино стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии.

Но был реальный соперник.

Еще два года назад в Москве функционировал Кинофорум национальных кинематографий под эгидой Конфедерации Союзов кинематографистов стран СНГ и Балтии. После пятнадцати лет плодотворной работы кинофорум был вынужден приостановить свою деятельность из-за неразрешимых финансовых проблем. Согласно известной формуле экономика есть продолжение политики.

Нынешние власти, недавно объявившие наступающий год Годом культуры, меньше всего озабочены актуальным сюжетом, лежащим на поверхности, – судьбой русской культуры, русского языка в том числе, на огромной территории, которая была русскоязычной до развала СССР и во многом осталась ею. Многие патриоты своих независимых стран думают по-русски и предпочитают русский язык родному. Отсутствие государственных институтов, мониторящих эту проблематику, возгоняет значение «Киношока» как уникального культурного проекта. Это последняя площадка, где можно наблюдать – в кинематографическом формате – культурные процессы в некогда братских, ныне независимых республиках.

Казалось бы, что нам Гекуба? У нас всегда хватало имперского снобизма, чтобы не принимать близко к сердцу то, что снималось на республиканских киностудиях. Были исключения: феномен грузинского кино, безвозвратно погребенный под обломками империи. И несколько режиссерских

←
«Живые картинки»,
режиссер Харди Волмер

и актерских имен, веско прозвучавших на международных фестивалях, где надо было время от времени похвастаться таким чисто советским брендом, как «дружба народов». После конца империи неформальная ценность некогда навязанной дружбы стала ощущаться с обеих сторон. Но фишка, конечно же, не в сантиментах. Для многих кинематографистов, ставших гражданами независимых государств, новая жизнь сулила расставание с культурой, за несколько поколений ставшей своей, близкой. За двадцать лет после разметки новых границ эта драма все еще не отрефлексирована. Словом, и жизнь в «едином человечьем общежитье», и шок от Беловежского соглашения продолжают резонировать в кинематографе независимых республик. Долгое эхо пройденного вместе исторического срока нет-нет да и прозвучит. Постсоветский экран – уникальный источник самопознания postfactum. И для «них», и для «нас».

Разумеется, все чаще появляются артефакты, стоящие вне типологического социокультурного контекста. К примеру, показанный вне конкурса малобюджетник Эрнеста Абдыжапарова «Такси и телефон». В этой сугубо европейской комедии с элементами фарса ощутимо влияние Джармуша, особенно его культовой ленты «Кофе и сигареты». А лет шесть назад Абдыжапаров снял мелодраму «Светлая прохлада», где восславил национальную идентичность как основу личности и базовую ценность Киргизии. Тогда мне показалось, что европейски ориентированный художник соблазнился идеей «почвы». Но нет – он увлечен возможностью пробовать разные стили и жанры. Как и его коллеги. Темир Бирназаров в конкурсной драме «Страсть» (спецприз «За смелость гражданской и эстетической позиции») в подчеркнуто бесстрастном описании нравов местной коррумпированной бюрократии наследует – минималистской, как правило, – поэтике кинематографа Юго-Восточной Азии, где нет никаких внутренних табу на показ частной жизни. У Бирназарова юная содержанка высокопоставленного чиновника сильно в летах оказывается его дочерью, прижитой в какой-то давней и напрочь забытой связи. Похоже, это открытие ничуть не смущает старика, а девушка – беременна.

Подобная тематика была бы немыслима еще пятнадцать лет назад. Сегодня не работают ни идеологические, ни даже культурные запреты. Наблюдать кино наших восточных соседей в динамике, зная недлинную историю этого кино в его лучших образцах, в высшей степени плодотворно. Буквально на глазах формируются новые реалии и новые ценности. Скорость процессов невероятная. Что позволяет более оптимистично взглянуть на постсоветскую реальность, каковая у нас в России с некоторых пор выглядит безнадежно мрачно. В бывших советских республиках жизнь рядовых людей (не олигархов и не чиновников) тоже не сахар. Но не в деньгах счастье. Экран фиксирует, как радикально меняется жизнь и меняется художник в социуме, где есть свобода.

Киргизский индекс свободы можно было наблюдать в разных проекциях – в нынешнем году в фокусе «Киношока» было кино этой республики с яркой кинематографической традицией (Толомуш Океев, Болот Шамшиев, Геннадий Базаров). Нынешние лидеры киргизской режиссуры Актан Абдыкалыков и Эрнест Абдыжапаров не посрамили аксакалов национального кино, их кино востребовано в фестивальном мире. И все-таки самый кассовый фильм нового времени «Салам, Нью-Йорк», настоящий хит, снял режиссер постсоветского поколения юниор Руслан Акун.

«Салам, Нью-Йорк» – парадоксальный микс: национальный по содержанию, глобалистский по форме и американский по системе ценностей. Юноша,

«Салам, Нью-Йорк», режиссер Руслан Акун

приехав в Америку за дипломом юриста, неожиданно остается один на один со своими проблемами, ночует на лавочке, но не паникует и берется за любую работу, поставив себе целью заработать на обратный билет. В конце концов, к финалу фильма, Батыр добивается успеха – находит работу по специальности и возвращается домой на коне.

При откровенной условности вполне сказочного – и лакировочного – сюжета фильм снят с искренним драйвом, которому поддаешься, откликаясь на азартную игру, затеянную молодым режиссером. Важная подробность: картина снята не на бюджетные – на спонсорские деньги. Киргизский кинематограф не обременяет налогоплательщиков, не сидит на шее у государства. Сие обстоятельство дает киргизам возможность снимать независимое, неангажированное кино.

Когда свобода и демократия – всего лишь риторика навынос, экран неумолимо зафиксирует фальшь. Этот феномен продемонстрировал конкурсный фильм «Не забудь меня» ветерана узбекского кино Камары Камаловой, автора ряда интересных работ, в том числе успешной на всесоюзном экране «Горькой ягоды». Невыносимо слащавая тональность показа и рассказа, давняя монополия кинематографа Северной Кореи, оспаривается ныне узбекской кинопродукцией и, видимо, туркменской, если таковая имеется. Деспотии восточного типа не дружат с искусством – они используют его как пропагандистское оружие для продвижения в массы базовых ценностей режима. В качестве компенсации могу предложить подробность, бесценную для критиков и культурологов: локальный кинопроцесс обнажает, выдает истинный статус страны – не спрячешься, не прикинешься.

В этом повороте моего сюжета симптоматичны литовская и эстонская картины. Исторический дискурс обеих лент разбавлен жанром, гарантирующим зрительский успех, но неизбежно снижающим драматизм. Литовская «Экскурсантка» – road movie, история одиннадцатилетней девочки из литовский семьи, сосланной в Сибирь во второй половине 40-х годов. Девочка сбегает из эшелона спецпереселенцев и буквально по шпалам идет домой, в родную Литву. Она преодолеет шесть тысяч верст и перешагнет порог своего дома. На

«Экскурсантка», режиссер Аудрюс Юзенас

пути ей встретятся разные люди, и мерзавцев сталинистов среди них окажется много меньше, чем можно было ожидать. Режиссер Аудрюс Юзенас отдает должное добросердечию русских людей, благодаря которым свершилось чудо: девочка возвратилась домой. Больше других ей помог, рискуя карьерой, полковник госбезопасности (в этой роли снялся Сергей Гармаш), в чью семью она случайно попала. Акцент прочитывается как полемический, ибо согласно мнению квалифицированного большинства (не только тех, кто пережил сталинские репрессии) люди, причастные к этому ведомству, злодеи по определению. Сюжет «Экскурсантки» базируется на реальной истории, так что можно предположить, что сценарий Пранаса Москуса в какой-то мере опирается на факты. Главное, однако, в том, что режиссер принял этот факт (или вымысел), который, как можно догадаться, ложился в концепцию, ориентированную на христианские ценности, на веру в то, что свет и во тьме светит.

Громокипящая ненависть к советским оккупантам, годами лихорадившая культуру балтийских республик после распада СССР, кажется, устаканилась. Ныне возможен и более сложный подход к черному периоду в истории послевоенной Литвы.

Эстонская историческая мелодрама «Живые картинки» Харди Волмера, в первой четверти изысканно стилизованная под немое кино, обещала утонченный артхаус с прекрасными актерскими работами (две исполнительницы главной роли – Сандра Уусберг и Ану Ламп разделили приз за лучшую женскую роль).

Но не случилось. Черно-белая идиллия осталась в 20-х годах прошлого века. Режиссер меняет стиль, костюмы и реквизит. Семейная сага – от начала столетия вплоть до нынешних дней – обретает нарратив неспешного реалистического повествования (приз за лучший сценарий – драматургу Пеэпу Педмансону). Константа одна: дом, родовое гнездо большой семьи балтийских немцев, локус, где скрещиваются, ломая человеческие судьбы, великие потрясения минувшего столетия – революции, мировая война, двойная оккупация, обретенная независимость... Именно она, желанная, едва не стоила героине убереженного от штормовых ветров истории семейного очага. Внук, человек

«Это не я», режиссер Мария Саакян

нового времени, хотел было выгодно продать дом заезжему дилеру, да обезноженная бабушка сорвала сделку. Язвительная нота, отсылающая мелодраму в другие жанровые пределы, где уместна философия истории, прервется финалом. Намек, однако, читается и спасает фильм от дешевки happy end.

На историческом материале базируется и латвийский конкурсный фильм «Команда мечты 1935». Режиссер Айгарс Грауба, снимающий исключительно прокатные хиты, и на этот раз экранизировал беспроигрышный сюжет – про победу латышских баскетболистов на чемпионате Европы 1935 года. Аналогия с лебедевской «Легендой № 17» вполне корректна: патриотические чувства в сочетании со спортивным азартом в сумме гарантируют зрительский успех в любой стране, что и подтвердила разноязыкая фестивальная аудитория. «Команда мечты...» сорвала аплодисменты зала – вопреки правилу не выражать свои чувства на пресс-просмотрах.

За призы «Киношока» боролись одиннадцать фильмов. В фестивальной гонке не участвовали белорусы, таджики и молдаване – кинематографии, где еще напряженнее с финансированием кинопроизводства, чем в других республиках. Программный директор «Киношока» Сергей Землянухин борется за то, чтобы картина кинопроцесса была максимально полной, но не всё в его власти. Зато удалось показать в конкурсе азербайджанскую драму «Хамелеон», только что показанную в Локарно. Полнометражный дебют молодых режиссеров Руфата Гасанова и Эльвина Адыгозела – первая ласточка независимого кино республики, не рассчитывающего на госфинансирование и решительно ориентированного на мировой кинопроцесс. Влияние турецкого мастера Нури Джейлана с его медитативностью и рефлексией чувствуется в стилистике «Хамелеона», в нарочито затуманенном нарративе, программно не тяготеющем к классической ясности и определенности оценок. Тем не менее авторы скрупулезно внимательны к реалиям актуального Азербайджана: действие разворачивается на стройке, в сельском районе, отношения между прорабом, инженером и хозяином напряженные, все недовольны, все агрессивны и все хотят только одного – денег. Фокус, однако, в том, что главное в жизни персонажей уведено за кадр, присутствует на экране отрывочными телефонными

«Старик», режиссер Ермек Турсунов

разговорами. Недосказанность формирует атмосферу фильма, где протагонистом оказывается парень, приехавший из России, чтобы продать отцовский дом.

Картина пролетела мимо призов, проиграв и армянской драме «Это не я», и казахскому этнотриллеру «Старик».

Жюри во главе с перфекционистом Анатолием Васильевым, выдающимся театральным режиссером, вручило приз за режиссуру и за операторскую работу психодраме Марии Саакян «Это не я». Автор памятного «Маяка», Саакян предпочитает сложносочиненные формы для визуализации своих замыслов. В центре ее новой работы героиня на переломе между детством и девичеством, обостренно, почти болезненно реагирующая на все, прежде всего на самое себя. Мучительная рефлексия, душевные метания руководят ее странными действиями в отсутствие матери, хормейстера, – она на гастролях. Сама того не ведая, на каком-то вираже девочка столкнется со своим отцом, окажется с ним в загородном доме и сбежит оттуда ранним утром…

У Марии Саакян определенно есть вкус к работе с тонкими материями, с фактурами духовного ряда. Казахский режиссер Ермек Турсунов, автор фильма «Старик», обладателя Гран-при «Золотая лоза», напротив, имеет дело с природными фактурами. Горы, пастбища, снега, волки, лошади – весомо, грубо, зримо. Наслышанная об этой картине, я ассоциативно связывала ее с давним шедевром Толомуша Океева «Лютый». Интуиция не обманула лишь в одном: как и в «Лютом», сюжет «Старика» умещается на оси «человек и волк». Океев снял философскую притчу по рассказу Мухтара Ауэзова. У Турсунова получился этнотриллер, хотя, возможно, режиссеру виделся иной жанр, раз в титрах он сослался на хрестоматийный «Старик и море» как на литературный источник, его вдохновивший.

Сценарий прост настолько, что его впору посчитать сценарным планом. В дом к старику заглядывает компания городских по виду людей, собравшихся в горы поохотиться. Они спрашивают ближнюю дорогу. Узнав, что компания собирается отстреливать волков, старик предупреждает: не дай бог такое делать сейчас, когда волчицы принесли потомство. За гибель волчат эти

животные мстят людям, и месть не знает утоления. Потом старик отправится в горы пасти овец, заблудится и попадет в окружение разъяренной волчьей стаи. Безоружный, он примет бой и выйдет победителем в жестокой схватке.

Малорослый, сухонький дед, совсем не богатырь и, видно, никогда им не был, в эпизодах борьбы с волками становится эпическим батыром, героем, не знающим поражений. Экстремальные обстоятельства пробуждают в нем генетическую память, восходящую к древней религии тюрков – тенгрианству. Согласно этой языческой конфессии тюрки произошли от волка, стало быть, волк – священное животное, субъект тотемического поклонения. Древние верования сформировали и поныне актуальную мораль великой степи, мораль, которую исповедует герой фильма. Его покаянный монолог, когда он просит у Всевышнего прощения за то, что не ходил в мечеть и потому грешен, можно принять как исповедь искренне заблуждающегося. Старик живет в Боге, почитает заветы предков, сложившиеся во времена прарелигии, имя которой ему неведомо. А он кается, что он плохой мусульманин.

Честно говоря, чтобы понять «Старика» на глубине, нужно хотя бы представлять себе историко-религиозный бэкграунд казахов. Иначе посмотришь фильм как экшн, где с волками сражается не красавец гвардейской стати, как Суйменкул Чокморов в «Лютом», а тщедушный дедушка в исполнении Ерболата Тогузакова, администратора киногруппы (приз за лучшую мужскую роль).

Наша ксенофобия имеет еще и эстетическое измерение. Ни одному дистрибьютору и в голову не приходит купить для проката «эсэнгэшный» фильм. Хотя бы из профессионального любопытства. Впрочем, вспомнила, что казахский блокбастер «Кочевник» появлялся на нашем экране – российские продюсеры были участниками этого амбициозного проекта. Появлялся, но славы не сыскал. Не сложился у российской публики навык смотреть кино своих соседей. А вот анапские зрители, за два десятилетия привыкшие к «Киношоку», активно посещают городские кинотеатры, где крутят внеконкурсные программы, детские фильмы, анимационное кино.

Почему я упорно пишу про кино, которое и коллеги редко видят и не сильно стремятся его посмотреть? Всякий процесс интересно наблюдать в динамике. Не одна режиссерская звезда родилась у меня на глазах. На съемочных площадках работает в основном новое поколение кинематографистов, не отягощенных советским опытом, но узы былого братства, братства отцов, все еще аукаются. Эхо оказалось долгим.

К тому же убеждена: это кино помогает мне глубже, объемнее понять процессы в родном кинематографе. Да и в культуре в целом. +

Александр Павлов

ВУЛЬГАРНЫЙ АВТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

В мае–июне 2013 года американская кинокритика обсуждала концепцию «вульгарного авторского кино» (vulgar auteurism). Хотя термин впервые был употреблен в 2009 году в уважаемом издании, посвященном мировому кинематографу, дискуссии о нем развернулись значительно позже. Это понятие использовал Эндрю Трейси по отношению к Майклу Манну в тексте «Вульгарное авторское кино: случай Майкла Манна»[1]. И вот спустя несколько лет развернулись активные дискуссии вокруг «феномена». Характерно, что обсуждение было спровоцировало не именитыми кинокритиками, а блогерами, прежде всего с сайта MUBI.

Примерно в это же время «вульгарному авторскому кинематографу» стали уделять много внимания и другие популярные блоговые платформы, такие как Tumblr[2]. В итоге статьи на тему появились в ведущих интеллектуальных американских периодических изданиях – в The New Yorker[3], The Village Voice[4], выдержки из текста Эндрю Трейси онлайн опубликовал и Cinema Scope[5]. Отчасти критики были вынуждены сдерживать напор блогеров, пытавшихся провести ревизию понятия «авторство». Что же такое «вульгарный авторский кинематограф», который вынудил критиков ведущих журналов, вместо того чтобы писать об артхаусных хитах, начать исследовать творчество режиссеров, преимущественно работающих в развлекательном жанре?

Что такое «вульгарное авторское кино»?

Концепция «вульгарного авторского кино» может быть изложена в двух-трех предложениях. Речь идет прежде всего о качественных жанровых работах последних пяти-десяти лет, в которых бы отчетливо угадывался яркий индивидуальный почерк режиссера–автора. Забегая вперед, обратим внимание, что уже здесь обнажается существенная проблема с концептом: как определить высокое качество картины, достоинства режиссера и кто именно это должен делать – критики, блогеры, синефилы, рядовые зрители? Вместе с тем те, кто пишет на тему, находят «вульгаризм» и значительно раньше – в радиусе последних двадцати лет – и стремятся включить в список обсуждаемого явления как можно больше имен. При этом необходимо, чтобы автор работал в жанре, преимущественно в экшн, а также он непременно должен быть любим массами, то есть являться «вульгарным». Впрочем, кроме экшн допустимы и иные жанры, например комедия. Так, как о «вульгарных авторах» обычно критики отзываются о братьях Питере и Бобби Фаррелли, снявших такие картины, как

1. Tracy A. Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann. // Cinema Scope, 2009, Fall, N 40.
2. См.: http://vulgarauteurism.tumblr.com/
3. Brodi R. A Few Thoughts on Vulgar Auteurism. // http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/vulgar-auteurism-history-of-new-wave-cinema.html
4. Marsh C. Fast & Furious & Elegant: Justin Lin and the Vulgar Auteurs. // http://www.villagevoice.com/2013-05-22/film/fast-and-furious-vulgar-auteurs/
5. Tracy A. Trash Humping: On «Vulgar Auteurism». // http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/trash-humping/

«Тупой и еще тупее» (1994), «Все без ума от Мэри» (1998), «Я, снова я и Ирэн» (2000) и другие. Кроме того, это понятие относится прежде всего к американскому кинематографу и тем иностранным режиссерам, которые после успехов на родине стали работать в Соединенных Штатах. Таким образом, «вульгарный автор» обязан быть сравнительно молодым, он может и скорее должен работать с большими бюджетами, со звездами, иметь высокие кассовые сборы, но не должен быть признан критиками или искушенными в высоком искусстве зрителями.

Поскольку речь идет об авторском кино, в дискуссиях с неизбежностью часто упоминают имя Эндрю Сэрриса, собственно, главного американского адепта «теории автора в кинематографе». Таким образом, молодых блогеров и критиков часто вписывают в традицию классической кинокритики, к чему они, кажется, сами не стремятся. Как бы то ни было, молодые кинокритики скорее противопоставляют себя интеллектуальной традиции Эндрю Сэрриса, нежели признают его тексты своими идейными истоками. Поэтому сторонники концепции отмечают, что «вульгарное авторское кино» отличается от авторского кино: первое якобы «скорее связано с экспрессивной эзотерикой, нежели с пантеоном». Сам Сэррис настаивал на понятии «пантеон», в который и хотел включить режиссеров-индивидуалистов. Сегодня же, в отличие от времен Эндрю Сэрриса, с точки зрения сторонников «вульгаризма» режиссерам, кажется, не нужно оглядываться на тех, кто будет писать о них статьи и книги, и тем более не нужно стремиться занять место в пантеоне «авторов»: включат всех, кто работал в жанре и успел примелькаться во временном интервале как минимум последних двадцати лет.

Молодые критики и синефилы, ратующие за концепцию «вульгарного авторского кино», ставят перед собой две цели. Во-первых, рассматривать «известные, но недооцененные фигуры» типа Джона Мактирнана («Хищник», 1987; «Крепкий орешек», 1988), Уолтера Хилла («Воины», 1979; «Улицы в огне», 1984) и Абеля Феррары («Король Нью-Йорка», 1990; «Плохой лейтенант», 1992). Подчеркнем, что недооцененными этих авторов считают именно адепты нового подхода в кинокритике. Во-вторых, вовлечь общественность

«Все без ума от Мэри», режиссеры Питер Фаррелли, Бобби Фаррелли

«Геймер», режиссеры Марк Невелдайн, Брайан Тейлор

в дискуссию о творчестве режиссеров, картины которых не принято обсуждать всерьез, и попытаться подробно проанализировать творчество этих авторов, например, картины Рассела Малкэхи («Тень», 1994; «Обитель зла–3», 2007), Тони Скотта («Лучший стрелок», 1986; «Настоящая любовь», 1993), Роба Зомби («Изгнанные дьяволом», 2005; «Хэллоуин», 2007). Список не исчерпывается этими именами. Это просто примеры, которые часто мелькают в текстах критиков.

Кроме упомянутых режиссеров в список включают следующих героев: Джо Карнахан («Команда А», 2010), Нимрод Антал («Хищники», 2010), Джон М. Чу («Бросок кобры–2», 2013), Айзек Флорентайн («Ниндзя», 2009), Роэль Рейн («Смертельная гонка», вторая и третья части, 2010 и 2012 соответственно), Джастин Лин (4–6 серии франшизы «Форсаж», 2009–2013), Марк Невелдайн и Брайан Тейлор («Геймер», 2009; две серии «Адреналина», 2006 и 2009 соответственно), Джон Хайамс (3 и 4 части «Универсального солдата», 2009 и 2012 соответственно), Пьер Морель («Заложница», 2007; «Из Парижа с любовью», 2009), Пол Верхувен («Звездный десант», 1997), М. Найт Шьямалан («Девушка из воды», 2006; «Явление», 2008), Майкл Бэй (две серии «Плохих парней», 1995 и 2003 соответственно; три серии франшизы «Трансформеры», 2007–2011; «Кровью и потом: анаболики», 2013), Пол Андерсон (франшиза «Обитель зла», 2002–2012)[6]. С точки зрения сторонников «вульгарного авторского кинематографа» все эти режиссеры обычно игнорируются критиками из-за якобы откровенно низкого интеллектуального уровня их картин. Считается также, что неприятие этих «авторов» со стороны критики может заключаться в личной антипатии к насилию, которое проповедуют «вульгарные режиссеры». Что очень важно, почти всегда это насилие не смягчается иронией, а если подается как «веселое», то все равно, как правило, отталкивает тех, кто привык смотреть более «взвешенные ленты». Сторонники «вульгаризма» стремятся найти высокое искусство там, где его до сих пор якобы не было принято искать.

Защитники «вульгаризма» могут быть умеренными и радикальными. Отличаются они резкими высказываниями по отношению к «старым авторам»,

6. См. «программный» пост Джека Литонена на блоговой платформе MUBI, где он составил список «вульгарных авторов», а также список особенно важных фильмов этих режиссеров, важных для понимания феномена: Lehtonen J. Vulgar Auteurism. http://mubi.com/lists/vulgar-auteurism

а также по степени их оценок авторов «новых». Например, некоторые настаивают, что Пол Андерсон в разы более изобретателен, нежели Михаэль Ханеке. Другие отмечают, что автору третьей и четвертой серий «Универсального солдата» удалось бы снять «Координаты Скайфолл» лучше, чем Сэму Мендесу. Забегая вперед, отметим уязвимость позиции адептов «вульгаризма». Если уважаемый киноакадемиками и критиками Сэм Мендес признается «обычным автором», снявшим серьезную жанровую ленту, которую другие могли сделать лучше, не означает ли это, что точно такими же невульгарными «авторами» должны быть признаны, по крайней мере, те режиссеры, кто снимал предыдущие серии бондианы после перезапуска франшизы, то есть Мартин Кэмпбелл и Марк Фостер. Но последние подпадают скорее под понятие «вульгарных авторов», так как всегда работали в жанре. Наконец, есть и такие, кто призывает отказаться от исследования творчества уже давно признанных авторов и полностью посвятить себя освоению новых горизонтов, которые открывает перед критикой «вульгарное авторское кино».

Проблемы с «теорией автора»

Теорию «вульгарного авторского кино» можно понять лучше, если обратиться к истокам споров об авторском кинематографе, то есть к самой теории авторского кино. Она восходит к текстам французских критиков начала 1950-х годов; некоторые из них, как известно, стали великими режиссерами и, конечно, авторами – например, Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар. Начинающие тогда еще критики публиковались в молодежном журнале Cahiers du Cinéma, редактором которого был известный киновед Андре Базен. Собственно, сам термин «la politique des auteurs» принадлежит скорее Андре Базену, поддержавшему молодых коллег, но все же критически воспринимавшему их подход к кино[7]. Подход французов заключался в том, что они объявили американских студийных режиссеров, работавших в сфере развлекательного кинематографа, настоящими авторами с собственным индивидуальным почерком и системой эстетических ценностей: их героями были Николас Рэй, Отто Преминджер, Хоуард Хоукс и Альфред Хичкок.

В 1962 году термин попал и на американскую почву, то есть родину авторов, которыми восхищались молодые французские интеллектуалы. В оборот его ввел уже упоминавшийся критик Эндрю Сэррис. Сэррис писал для уважаемого и в 1960-е пока еще контркультурного издания The Village Voice. Однако его «Заметки о теории автора» появились в другом, значительно более контркультурном журнале, где он и начинал свою карьеру, – в Film Culture Йонаса Мекаса. Сэррис отмечал, что, имея в виду la politique des auteurs, для удобства чтения будет использовать новый термин «теория автора» (auteur theory)[8]. Примечательно, что примерно в то же время и безотносительно Сэрриса «войну» против великих европейских режиссеров в Соединенных Штатах вели американские критики Паркер Тейлор и Мэнни Фарбер. Мэнни Фарбер, в частности, предлагал взглянуть на американских «термитов» типа Сэма Фуллера, которые по всем параметрам превосходили «европейских белых слонов» и были не меньшими авторами. Еще более примечательно, что его заметка о «термитах», которыми он и называл своих героев, появилась в том же 1962 году[9].

Но даже энтузиазм Сэрриса – не то что Фарбера – не вызывал воодушевления у его коллег по перу. Так, вероятно, самая влиятельная критик Полин Кейл

7. Bazin A. De la Politique des Auteurs. // Auteurs and Auteurship: a Film Reader. / Ed. by Grant B.K. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 19–28.

8. Sarris A. Notes on Auteur Theory in 1962. // Auteurs and Auteurship: a Film Reader. / Ed. by Grant B.K. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 35–45.

9. См.: Farber M. White Elephant Art vs Termite Art. // Farber M. Movies. New York: Hillstone, 1971.

пыталась сдержать попытки режиссеров, слишком активно старавшихся заявить о своих авторских амбициях. Например, Кейл не очень жаловала Стэнли Кубрика и не раз критиковала его картины. Вот почему в пантеон, о котором говорили приверженцы «теории автора», было очень сложно попасть, и в те времена далеко не все сегодня уже именитые режиссеры считались авторами. Необходимо обратить внимание, что влияние критиков в 1960–1970-х годах было колоссальным: часто именно от их рецензий и эссе напрямую зависела прокатная судьба голливудской картины.

Как и их французские коллеги, американцы хотели создать контркanон авторов, то есть провести ревизию уже устоявшейся традиции почитать отдельных европейских режиссеров. Сама идея «необходимости канонов» если и не принадлежит, то активно развиваема американским влиятельным критиком Джонатаном Розенбаумом[10]. Розенбаум уже который десяток лет настаивает, что в истории кинематографа существуют каноны, то есть традиция, которая не подлежит какой-либо ревизии, и поэтому исследователи кинематографа и академики должны не просто соблюдать устоявшиеся нормы, но и с необходимостью воспроизводить, поддерживать к ним интерес у молодого поколения. Проблема заключается в том, что канон не один, их много, и все они разные – это касается не только жанров, но и стилей, а главное, «канона лучших фильмов». И, конечно, особую роль в дискуссиях занимает «канон режиссеров».

В свой личный пантеон Сэррис, например, включил двадцать режиссеров, среди которых были Хичкок, Хоукс и Уэллс[11]. Как сильно критика уважает последнего, хорошо известно. Шедевр Уэллса «Гражданин Кейн» в течение столь долгого времени признавался лучшей картиной всех времен, а сам Уэллс – выдающимся автором. Но редко вспоминают, что не кто иной, как Уэллс нанес серьезный удар по «теории автора». Известно, что Уэллс завещал завершить начатый им проект «Дон Кихот» (1957/1992) испанскому режиссеру Хесусу Франко, который имеет особенный статус в кинокультуре. По его собственному признанию, Франко являлся «культовым режиссером», то есть, с его же слов, никакой пользы для кинематографа он не принес, но тем не менее оказался любим узким кругом поклонников. Все были удивлены тому, что Уэллс выбрал именно Франко для того, чтобы тот закончил один из его самых амбициозных проектов. Грубо говоря, это доверие означало, что и Франко является автором. Каким образом в итоге сегодня можно воспринимать этот фильм, ставший одним из самых больших разочарований: как произведение двух авторов – признанного в высокой культуре и признанного в низкой? Не хотел ли тем самым Уэллс пошатнуть еще не сформировавшийся пантеон, канон великих авторов, который все еще будет доминировать в критике и в XXI веке?

Это возвращает нас к концепту «плохого» фильма/режиссера. Сам Эндрю Сэррис к понятиям «плохой фильм» и «плохой режиссер» относился традиционно, то есть не считал, что «плохое» может быть «хорошим», как многими принято считать сегодня. Тем не менее критерии «плохого» для Сэрриса были неочевидны. Означает ли, задавался вопросом критик, что если режиссер плохой, то он не может снять хороший фильм? И вообще, что означает понятие «плохой режиссер»? С точки зрения критика никаких объективных критериев для определения художника как плохого не было и нет. Ситуация усугубилась к концу 1970-х, когда два кинокритика Майкл и Гарри Медведы стали писать о «плохом кино», то есть составлять списки худших фильмов, описывать

10. См.: Rosenbaum J. Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

11. Sarris A. Notes on Auteur Theory in 1962. // Auteurs and Auteurship: a Film Reader. / Ed. by Grant B.K. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 44.

«Тупой и еще тупее», режиссеры Питер Фаррелли, Бобби Фаррелли

режиссеров, на которых до тех пор никто не обращал внимания, рассказывать о громких голливудских провалах и т.д. Они создавали еще один канон. Конечно, Медведы не настаивали на том, что фильмы и режиссеры, о которых они пишут, хорошие, но они отмечали, что картины, о которых шла речь, могут быть интересны, увлекательны и оценены по достоинству. Кстати, именно к этим критикам восходит *канонизация* Эдварда Вуда-младшего как «худшего режиссера всех времен и народов». До конца 1970-х Эдвард Вуд не был известен как автор. Позднее уже Тим Бёртон снимет апологию «Эд Вуд» (1994), в которой будет превозносить энтузиазм и энергию мастера плохих фильмов. Не та же ли самая энергия позволила Орсону Уэллсу пригласить в свой проект Хесуса Франко? То есть никто не отрицал, что Вуд плохой режиссер, но картины, снятые им, в итоге приобрели статус авторских, пускай этот автор и был «плохим». Как когда-то Тим Бёртон в своей картине «Эд Вуд» сопоставил Уэллса и Вуда[12], сам Уэллс сопоставил себя с «плохим режиссером» – Франко.

С 1952 года раз в десять лет Британский киноинститут проводит опросы критиков, на основе которых составляет списки лучших фильмов, публикуя их в журнале Sight & Sound. В 2012 году рейтинг кинокритиков возглавил фильм Альфреда Хичкока «Головокружение», вытеснив на второе место фаворита предыдущих десятилетий – «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса, неуклонно возглавлявшего список с 1962 года. Вероятно, этот проигрыш лучшего фильма, который признавали таковым пятьдесят лет кряду, и стал аргументом того, что каноны если и необходимо пересмотреть, то, по крайней мере, обратить внимание на что-то новое. Сегодня же радикальные сторонники «вульгарного авторского кино» считают, что в картинах Орсона Уэллса нет ничего такого, что еще не было открыто другими критиками. В этом есть доля истины, однако это не означает, что адепты «вульгаризма» правы во всем.

Что не так с «вульгаризмом»?

Вероятно, подход молодых критиков можно было бы принять, но с существенными оговорками. Прежде всего проблема заключается в том, что сегодня понятие «автор» является максимально размытым и требует уточнений. Более

12. Краткое сравнение двух режиссеров см.: Павлов А. Мистерии Орсона Уэллса. // Другое кино. URL: http://drugoekino.ru/read/howtowatch/critic/reviews_1410.html

«Плохой лейтенант», режиссер Вернер Херцог

того, те авторы, о которых пытаются говорить сторонники «вульгарного подхода», имеют неодинаковую репутацию и, следовательно, статус в культурном пространстве.

Например, приверженцы «вульгарного авторского кино» особое внимание уделяют работам Пола Андерсона. Андерсон – распространенное имя среди современных американских режиссеров. Например, уважаемыми авторами среди Андерсонов уже давно считаются два – Пол Томас Андерсон («Нефть», 2007) и Уэс Андерсон («Королевство полной луны», 2012) – блестящие американские режиссеры, давно признанные критикой. Молодые критики же хотят возвеличивать еще одного Андерсона, автора франшизы «Обитель зла». Они считают, что этот режиссер не менее достоин быть описан как большой художник. Но при этом вниманием остается обделен еще один «вульгарный автор» – Брэд Андерсон, начинавший карьеру с независимых ужасов («Девятая сессия», 2001) и снявший один из самых стилизованных триллеров 2000-х «Машинист» (2004). Хотя последние его фильмы имеют низкие оценки пользователей и действительно уступают другим его работам, все же режиссер осуществил несколько принципиально важных проектов, которые иначе как авторскими не назовешь[13].

Однако эта трудность решается за счет инклюзивности теории «вульгарного авторского кинематографа»: включить в эту группу можно кого угодно. Проблема только в том, что критики все еще не заметили Брэда Андерсона, при этом обратили внимание на куда менее значимых режиссеров. И если речь идет о фильмах с высокими бюджетами, то где та грань, которая разделяет творчество, скажем, Зака Снайдера и Пола Томаса Андерсона, Кристофера Нолана и Брэда Андерсона? Снайдер и Нолан – уважаемые критиками авторы. Пол Томас Андерсон – уже почти уважаемый. И тем не менее их статус – разный. Эту грань должны провести молодые кинокритики, ратующие за включение новых фигур в общественные дискуссии, и объяснить, что именно находится по обе стороны от этой грани.

Существенных же проблем с «вульгарным авторским кинематографом» несколько.

13. О чем говорит уже то, что «Машинист» был включен в 100 американских независимых фильмов по версии British Film Institute. См.: Wood J. 100 American Independent Films. London: BFI, Palgrave Macmillan, 2009.

Во-первых, все же упомянутые вначале «вульгарные режиссеры» работают не только в жанре экшн, но также и в жанре ужасов, например, Джон Карпентер. А такие «мастера ужасов», как Карпентер, уже давно были признаны широкой общественностью. Разве кто-нибудь усомнится в том, что Дэвид Кроненберг, Уэс Крейвен, Джордж Ромеро или даже Тоуб Хупер не являются авторами? Все они постоянные участники разных фестивалей, некоторые из них даже имеют престижные награды. Например, Кроненберг еще в 1990-х шокировал общество в Канне своей «Автокатастрофой». Ким Ньюмен, критик, который пишет преимущественно об ужасах, в своей старой книге «Кошмарное кино» уделяет авторам хоррора целую главу, которая так и называется «Авторы». В их число он включает Дарио Ардженто, Ларри Коэна, Дэвида Кроненберга и Брайна Де Пальму[14]. В переиздании этой книги в дополнение он включает новую главу «Еще авторы», в список которых теперь попали Тим Бёртон, Гильермо Дель Торо, Дэвид Линч и Ларри Фесенден. Последний, например, сегодня снимает очень дешевые ужасы, а самое главное его достижение – независимый фильм про вампиров «Привычка»[15]. Может ли он быть поставлен в один ряд с Тимом Бёртоном? Ким Ньюмен считает, что такое возможно. Но тогда интуитивный подход Ньюмана к авторам ничем не отличается от «вульгаризма», а ведь он писал про это еще в конце 1980-х. Следовательно, «вульгарный авторский кинематограф» по умолчанию существует уже давно. Отсюда возникает и уже упоминаемая проблема, которая заключается в том, что авторы разных жанров имеют неодинаковый статус. Каким образом, скажем, братья Фаррелли могут быть сопоставлены с Полом Андерсоном, а Тим Бёртон с Ларри Фесенденом?

Во-вторых, возраст и карьера «вульгарных авторов». Большинство «вульгарных авторов» относительно молоды, но некоторые начинали снимать дешевые боевики еще в 1990-х. Другие практически сразу начали работать с большими бюджетами. Грубо говоря, вульгарность авторов не равноценна. Сторонники теории «вульгарного авторского кино», кажется, не стремятся различать режиссеров, которые уже давно работают в жанре и добились какого-то признания, и тех, кто стал снимать крупнобюджетные картины сравнительно недавно. Ведь некоторые из упомянутых «вульгарных авторов» были настоящими авторами у себя на родине, например Пол Верхувен, и стали работать в жанре и с крупными бюджетами лишь в США. Делает ли это их столь же вульгарными, как и тех, кто никогда не снимал артхаусное кино? В этом отношении некоторые защитники «вульгаризма» настаивают: говорить, что Пол Верхувен автор и Айзек Флорентайн автор – не одно и то же. Подразумевается, что их авторство и статус разные. Но тогда почему необходимо навязывать Полу Верхувену ярлык «вульгарный»?

В-третьих, некоторые из «вульгарных авторов» уже давно были признаны знаковыми режиссерами. Например, свою деятельность одна из крупнейших и лидирующих сегодня компаний по выпуску DVD и Blu-ray в высоком качестве The Criterion Collection, специализирующаяся во многом на европейской и американской классике, артхаусе, начинала с релизов картин Майкла Бэя («Скала» 1996; «Армагеддон», 1998) и Пола Верхувена («Робокоп», 1987), теперь почему-то признанных «вульгарными». То, что эти картины ремастировали в числе первых, много значит, потому что, например, компания не выпустила ни одного фильма Кена Рассела, который, кажется, все же может претендовать на то, чтобы считаться «не вульгарным автором». То есть многие «вульгарные авторы» уже давно были признаны авторами и являются

14. См.: Newman K. Nightmare Movies. New York: Harmony Books, 1989.

15. См.: Newman K. Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960s. London, Berlin, New York, Sydney: Bloomsbury, 2011.

таковыми для многих зрителей. Часто бывает: если зрителю нравится фильм, он не затруднит себя проверить фильмографию режиссера и впоследствии будет смотреть прочие его фильмы уже как авторские.

Похвала «вульгарным критикам»

Как когда-то французские критики, ставшие великими режиссерами, современные кинокритики открывают нам имена «новых» авторов, пусть и называют их «вульгарными». Проблема лишь в том, что такие режиссеры, как Джон Карпентер, Уолтер Хилл и Джон Ву не просто снимают уже несколько десятилетий, но и всегда были людьми с именами. Не только исследователи и киноведы, но и многие зрители считали их авторами, причем отнюдь не вульгарными. И потому самая большая проблема концепции «вульгарного авторского кино» и вообще кинокритики в том, что для многих зрителей многие из упомянутых режиссеров уже давно являются уважаемыми режиссерами. Времена кинокритиков, когда они влияли не только на судьбу картины, но и на судьбу студийной системы в целом, прошли. Сегодня зритель сам может формировать свое представление о кинематографе. Развитие блогов и социальных сетей (во всяком случае, в США), а также системы комментариев на иных ресурсах позволили аудитории быть «самим себе кинокритиками». Вероятно, это сильно бьет по достоинству штатных авторов ведущих журналов. Собственно, именно они были вынуждены отбиваться от шквала статей о «вульгаризме» в блогосфере. Например, критик Ричард Броди, знаток творчества Годара, в The New Yorker выступил против «вульгаризма» и вступился за «великих авторов» типа Орсона Уэллса. При этом он сильно польстил своим оппонентам, сравнив их с критиками из Cahiers du Cinéma. Таким образом, именно блогосфера побудила к широким спорам критиков, обычно не интересующихся картинами типа «Универсальный солдат–4», и фактически вынудила познакомиться с этими лентами.

Принципиально важно, что «вульгарный авторский кинематограф» позволяет заявить и о новом явлении в кинокритике – фактически о «вульгарной кинокритике», которая не только признает многих режиссеров авторами, но и пишет о них серьезные работы. Некоторые режиссеры могут выйти за пределы развлекательного кинематографа благодаря именно этому сегменту критики. Серьезная полемика вокруг понятия показала острую необходимость в такого рода дискуссиях внутри самой критики. И хотя само это понятие довольно спорно, оно дает новый импульс для дискуссий о чем-то новом и не позволяет стопориться на темах, обсуждать которые уже мало кому интересно.

Также молодые критики не просто обращают внимание на что-то новое, но и реанимируют старые традиции киноведения. Как и все уважающие себя авторы, блогеры обращаются к прежним концепциям, пускай и пытаются объяснить свой подход через противопоставление. Фактически они напоминают всем о том, что понятие «авторское кино» было разработано именно американскими критиками. Например, упомянутый в начале текста сайт MUBI, пользователи которого приняли активное участие в дискуссии о «вульгарном авторском кино», собственно, отстаивая важность понятия, ранее назывался именно «Авторы». На сайте можно смотреть фильмы обычно бесплатно, а также находить близких по вкусам к кино людей, которые, вероятно, принимают «вульгарное кино» всерьез.

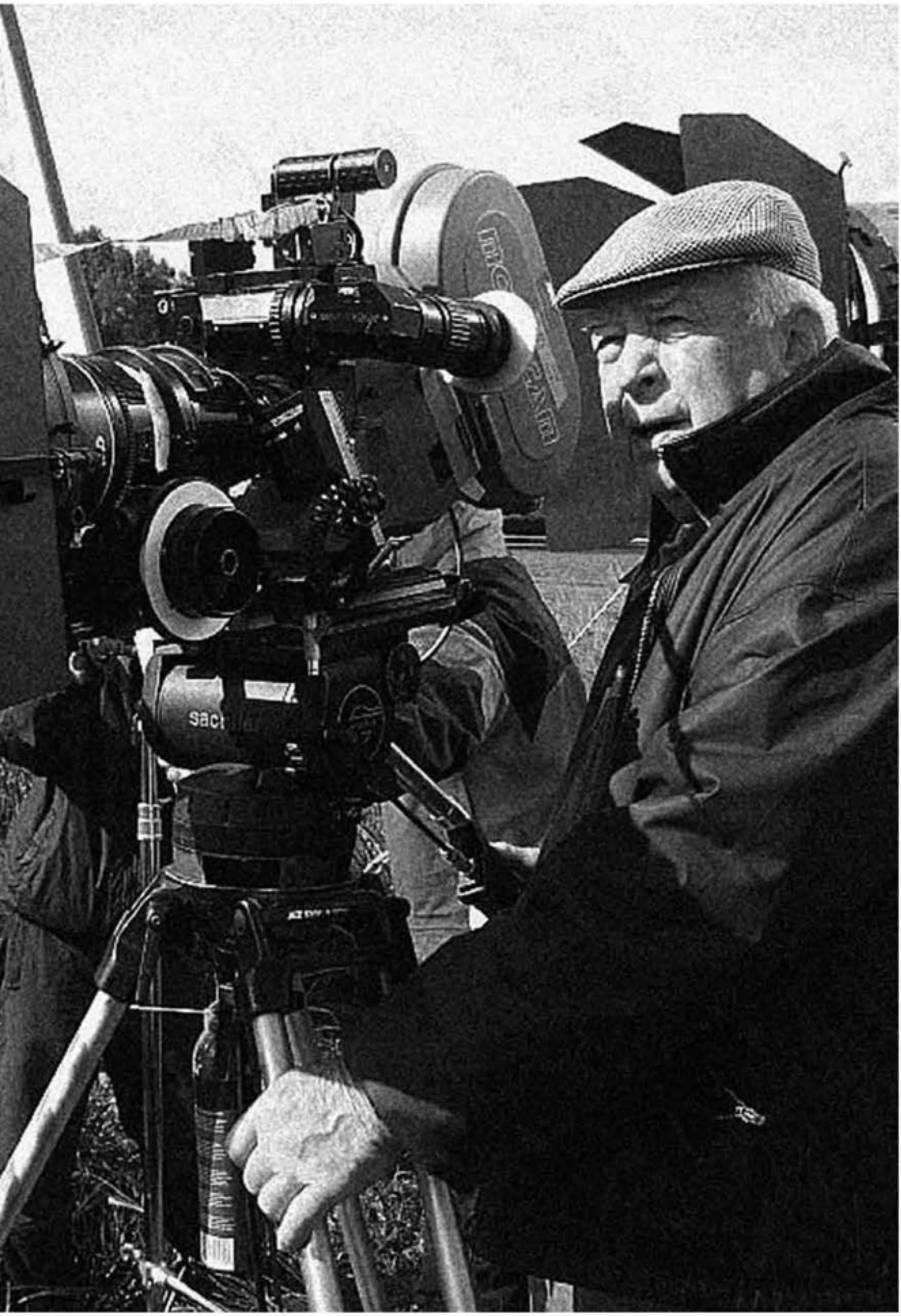
«Трансформеры», режиссер Майкл Бэй

Если проследить за дискуссиями об авторском кино по антологии «Авторы и авторство», то станет ясно, что все главные слова были сказаны на протяжении 1960–1970-х[16]. В 1980-х к понятию «авторство» стали обращаться все реже. С одной стороны, оно стало само собой разумеющимся. С другой – его начали использовать в относительно маргинальных областях киноведения: развернулись дискуссии вокруг авторов-женщин, «сознательных» чернокожих режиссеров и авторов, работающих в квир-эстетике. При этом часто смещали понятие в маргинальные сферы одни и те же исследователи. Например, один из наиболее авторитетных американских киноведов Робин Вуд начинал карьеру с того, что написал несколько книг о творчестве Хоуарда Хоукса и Альфреда Хичкока, то есть классических авторов. Однако позднее под влиянием идей феминизма и фрейдомарксизма – прежде всего в вариации Герберта Маркузе – он изменил область своих интересов и стал писать о хорроре и других вещах. Джордж Ромеро, Брайан Де Пальма и Ларри Коэн стали для него авторами не меньшими, а, возможно, даже и большими, нежели Хоукс и Хичкок. Конечно, во многом интерес к квир-эстетике и понятию «вытеснение» в хорроре был обусловлен гомосексуальной ориентацией самого Вуда, тем не менее эта маргинализация авторского кино заметна не только в его текстах.

В итоге сторонники «вульгарного авторского кино» возвращают концепт авторства в более широкие сферы культуры, пытаясь не ограничивать обсуждение дискуссиями о феминизме, расе и квир-культуре. Более того, молодые критики в некотором роде возвращают в авторский кинематограф спор о маскулинности, в большей мере свойственной творчеству Хоуарда Хоукса и Альфреда Хичкока, что роднит, казалось бы, противостоящие друг другу концепции авторского кино и «вульгарного авторского кино». Таким образом, в новом феномене скрыто гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. И каким бы уязвимым понятие ни было, к нему необходимо относиться всерьез и, возможно, с симпатией. +

16. См.: Auteurs and Auteurship: a Film Reader / Ed. by Grant B.K. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Вадим Юсов, Андрей Тарковский на съемках фильма «Солярис»
Фото: filmz.ru


sact

Александра Свиридова

КАДР ЮСОВА

В Москве похоронили великого Вадима Юсова.

Люди смотрели кино и заучивали имена режиссеров, актеров, но не задумывались, что был еще тот, единственный, без труда которого ничего не было бы на белом экране, – оператор.

В Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и во многих странах – Польше, Болгарии, Германии… – мы, его ученики и коллеги, переписываемся по Интернету – скорбим. Знакомая с Юсовым только по фильмам, прекрасная женщина-священник отчитала поминальный молебен по нему в горах – в Вудстоке. Обещала, что теперь Юсов будет ближе, чем прежде в земной жизни. Не знаю. Пока очень сиротливо.

Я старательно вспоминаю все услышанное от Вадима Ивановича когда-то на лекциях и во время совместных прогулок по Нью-Йорку. И спешу поделиться.

В начале 70-х студентка ВГИКа, я просияла, впервые увидев Вадима Юсова вблизи – в коридоре четвертого этажа, неподалеку от просмотрового зала. Он, хорошо ощущающий, откуда падает свет, остановился, огляделся, оставил сопровождавшую его свиту, решительно подошел ко мне и церемонно поклонился. Я представилась и смущенно и радостно выпалила, что давно люблю его работы, что счастлива видеть – живого и здорового.

Четверть века спустя – в конце 90-х – он прилетел в Нью-Йорк по приглашению Бориса Фрумина, режиссера, вгиковца и педагога Нью-Йоркского университета. Все дни лекций Вадима Юсова я видела, как радовались ему студенты американской киношколы, а он так же почтительно, как это делал всегда, кланялся им и благодарил за внимание.

Вадим Иванович прочел несколько насыщенных профессиональных лекций о том, как ставить свет – дальний и ближний, и очень подробно объяснял различные мелкие ухищрения, на которые шел, чтобы «свет не обжигал лицо». Его засыпали вопросами, записывали ответы, терпеливо ждали, когда слова Юсова переведут.

←
Вадим Юсов
Фото Александра Тананова

«Иваново детство», режиссер Андрей Тарковский

В пору нашей первой встречи он был зван во ВГИК на просмотр дипломных работ, а во время прогулок по Нью-Йорку уже был его профессором, заведующим кафедрой операторского мастерства и впервые расширил свою аудиторию до дипломников кинофакультета Нью-Йоркского университета.

Великий Ди-Пи, как почтительно называют его в Америке знатоки, был удостоен многих высоких наград: Государственной премии за ленту «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука, Ленинской – за фильм «Карл Маркс. Молодые годы» Льва Кулиджанова. Он – народный артист России, лауреат премии «Триумф», огромного множества других. Орден «За заслуги перед Отечеством», как он объяснил мне, получил «за всю советскую жизнь».

– Не могу сказать, что я принимаю награды через силу, – без смущения добавил Юсов. – Нет. Я все брал с удовольствием. Но больше всего я ценю Специальный приз Венецианского фестиваля «За лучшую операторскую работу» в картине «Черный монах» Ивана Дыховичного, потому что в тот год председателем жюри был Серджо Леоне!

Что бы Вадим Юсов ни снимал, происходящее у него в кадре всегда происходит на планете: линия горизонта скругляется по краям, как положено, если она проложена на шаре. Так было с улицами Москвы в картине Георгия Данелия «Я шагаю по Москве», во всех бескрайних полях Андрея Тарковского – в «Ивановом детстве», «Андрее Рублеве», «Солярисе», но более всего открылось в сценах боев, снятых с птичьего полета в «Они сражались за Родину» Бондарчука, когда танки медленно поползли по глобусу. Планетарное ви́дение стало индивидуальным стилем художника, который явился связующей основой, объединяющей фильмы таких разных режиссеров, как Тарковский, Бондарчук, Данелия, Дыховичный. Снятые в разное время, совсем не похожие картины стали однородным рядом фильмов Вадима Юсова.

Мне выпало счастье долго говорить с Вадимом Ивановичем. Мы начали с детства и пока медленно бродили по Гринвич Вилледж, заросшему зеленью скверу возле университета, он рассказывал, что родился в конце 20-х в семье лесничего под Ленинградом. Детство прошло в тишине, под сенью крон

«Иваново детство», режиссер Андрей Тарковский

огромных деревьев – их потом будет много в его картинах, – в лучах солнца, которые в гуще леса видны и всегда имеют стройную форму. Тогда я поняла: не мудрено, что любой рассказ Юсова начинается и кончается словом во славу света: «Владея возможностью распоряжаться светом, отпущенным Богом, мы становимся тоже создателями...» Или: «Трудно соответствовать солнечному свету». «Я преклоняюсь перед возможностями света. Учусь постижению световых ситуаций... Световое состояние фильма... Прямой свет обжигает актера».

На память приходила ассоциация не ожога, а обжига фарфора в печи. Что тоже справедливо по отношению к актеру, но не это имел в виду Юсов. Хотя сам мастер – как выдающийся интуитивист – не всегда знал весь смысловой спектр собственных слов.

Он чудом остался жив в войну – только потому, что жарким летом 1941-го отец привез его из Питера в Москву к родственникам на побывку. Так миновала его страшная ленинградская блокада. Он окончил школу в 1947-м, а в 1954-м ВГИК, мастерскую Бориса Волчека. С тех пор на «Мосфильме».

– Все удачно совпало: пенсия и развал кино, – горько улыбнулся Юсов.

Я отказывалась верить, говорила о том, что равных ему не знаю, а потому не понимаю, как он может быть невостребован. Допускала, что молодые кинематографисты просто не могут идти в одной упряжке со старым зубром: не тянут. Сотрудничество Юсова с тогда молодым Иваном Дыховичным было счастливым исключением: они любили друг друга, как кровные родственники, как отец и сын по искусству, и Ваня сиял от счастья, когда Юсов приезжал в его дом.

Я спрашивала, почему зарубежным коллегам в голову не приходит приглашать Юсова.

– Наверное, я для них «дорогой», – усмехался он сдержанно.

И я понимала, что он прав: по любому из его кадров любой режиссер мог прикинуть, сколько стоит работа такого уровня, а представить себе

нищенскую пенсию советского-российского оператора никто наверняка не мог.

– Хотя... предстоит одна работа в Германии, – невесело рассказывал Юсов. – Малоинтересная... Потому что этот немецкий режиссер намерен снять нечто в стиле Тарковского, и мне придется цитировать самого себя двадцатилетней давности.

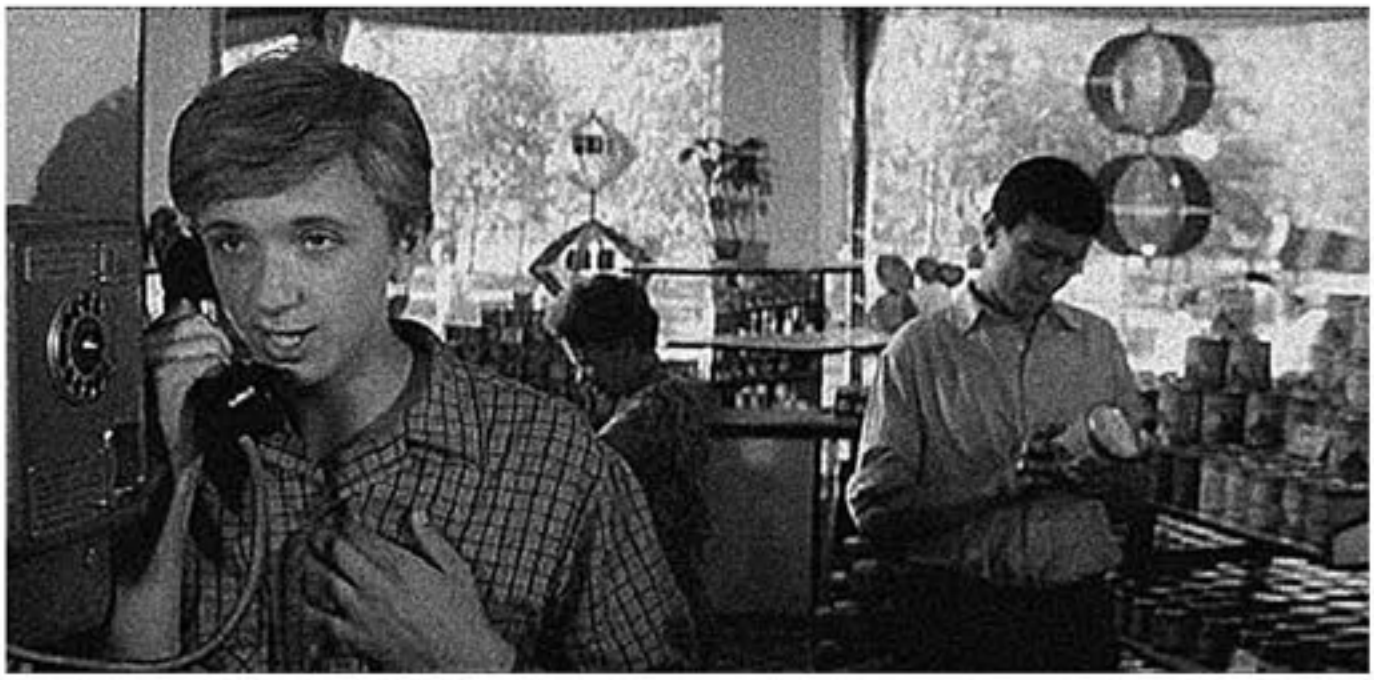
Так отказывались когда-то приглашать Анну Маньяни. Только в день похорон на площади у ее дома Федерико Феллини в темных очках, прикрывающих заплаканные глаза, признался: «Я хотел, чтобы ходили на Феллини! А снять Маньяни – значило зачеркнуть себя: зритель бы шел на Маньяни!»)

– Молодые режиссеры хотят, чтобы шли именно на них, – сказала я.

– Да. Режиссеры не принимают даже других режиссеров: только свой мир и самого себя, – спокойно откликнулся Юсов. – У операторов это исключено: мы более демократичны в оценке работы своего товарища.

– Режиссер не профессия, это диагноз, – вспомнила я старую шутку.

– Нет-нет, профессия, – возразил Юсов.



«Я шагаю по Москве», режиссер Георгий Данелия

– Как вы сами оцениваете кинематограф Юсова?

– Никогда не слышал такого выражения. Что это?

– Эффект планетарного ви́дения создан вашей камерой, и я могу предъявить это в каждом кадре. Любая съемочная площадка, где развиваются события, открывается у вас из поднебесья: будь то остров с маленьким домиком, поднимающийся со дна облученного мыслью пузырящегося океана Солярис, или Русь расхристанная – с птичьего полета российского Икара в «Рублеве», или поле боя в воронках от бомб, похожих на кратеры лунных вулканов, – в «Они сражались за Родину». Понимаю, что технически этот эффект создается с помощью особой оптики, но спросить хочу о другом: насколько сознательно вы ставите сюжет на глобус?

– На этот вопрос мне не ответить совершенно, – помедлив, сказал Юсов. – Но я хочу понять вашу точку зрения и, конечно, с благодарностью к ней отнестись. Мне никто никогда не говорил, что существует отдельный кинематограф, который можно обозначить в сочетании с моим именем. Я убежден в том, что если мы себя причисляем к отряду художников, то, естественно, каждая творческая индивидуальность характеризуется какими-то особенностями. Вопрос в том, насколько определенно это можно выявить, проследить.

Когда вы говорите о линии горизонта, это очень образно, потому что технически, композиционно это не создавалось сознательно. Но как образное я это понятие принимаю.

– А задачи такой вы никогда не ставили?.. – растерянно уточнила я.

– Вы же сами творческий человек, знаете, что, когда над чем-то работаешь, не всегда все анализируешь. Я могу осмыслить технологический процесс, но мотивы, побуждающие меня к тем или иным решениям «воплотительного» свойства, зачастую бывают очень интуитивными и подсознательными. Больше опираюсь на ощущения. Мне нужно, чтобы в работе над тем или иным фильмом были созданы благоприятные условия. И они были. Мы отвоевали себе, в частности, право оператора работать над режиссерским сценарием в подготовительный период. На формирование собственных ощущенческих позиций. На Западе этого нет. По природе я тугодум: мне нужно время, чтобы почувствовать, понять. Что-то просчитать, с чем-то познакомиться и таким образом войти в атмосферу будущего фильма. Я должен выстроить объект и знать, с каким количеством приборов я могу его снять. Я мог отдалить момент съемки, чтобы решение зрело внутри меня, как бродит на дрожжах хлеб. Созревает внутри. Тут нет категорических рассудочных положений, хотя читаешь сценарий и видишь: там многое предопределено. Но то, как я лично должен это увидеть, требует созревания. И для этого было время. Раньше было. Сегодня нет.

– Если бы «Судьбу человека» снимал другой оператор, может, это был бы пусть и заметный, но просто еще один о войне, а у вас танк ползет именно по шару и война становится планетарной трагедией.

– Не у меня, – решительно возразил Юсов. – Это как раз Бондарчук хотел видеть многое из космоса. У него был свой макромир. Вы же видели «Войну и мир», помните, какие там появились совершенно неоправданные точки съемки боевых действий: с вертолета, с огромной высоты, когда возникает именно глобус. Это есть и в «Ватерлоо». Так что ассоцинирую это с Бондарчуком. Я сам себе так не формулировал взгляд на вещи.

– Как родился ваш союз с Бондарчуком?

– Хотя «Рублева» он и не принял в полной мере, но все же очень хотел работать со мной. Приглашал снимать еще «Степь», но я отказался. Зная это произведение Чехова, думал, что его нужно снимать определенным образом, который был невозможен…

– Технически?

– По времени. Там основной персонаж – природа. Ее надо наблюдать в истинном состоянии, потому что природу воссоздать или придумать путем киносредств нереально. Нужно состояния эти поймать, потому что у Чехова именно так все написано, и я считал, что эту картину нужно снимать два сезона. А производство не давало нам таких возможностей. В результате «Степь» Бондарчука получилась не тем экранным сочинением, какое я себе представлял как оператор. Это не значит плохое и хорошее. Просто *другое.* Бондарчук вообще был беспрекословен в вопросах воспроизведения текста. В «Они сражались за Родину», например, Василий Макарыч Шукшин предлагал текстовые изменения, но Бондарчук этому строго препятствовал. Хотя иногда соглашался с ним как с актером, которому просто неловко было произнести то, а не другое слово.

– А в жизни вы человек планетарный или почвенник?

«Андрей Рублев», режиссер Андрей Тарковский

– По профессии я, конечно, космополит. Потому что кинематограф – это такая творческая деятельность, которая не является принадлежностью какой-то конкретной почвы. А если говорить по моим непрофессиональным привязанностям, то, конечно, расейский человек.

– А то кино, что вы сняли, можете определить как некое «национальное»?

– Кинематограф всегда имеет общечеловеческое значение. Национальное здесь становится интернациональным. Так мы, например, воспринимаем Шекспира. Для меня неинтересно, когда кино не выходит за узкие рамки, хотя фильм может и на этой основе перерасти в общечеловеческую драму. Например, «Не горюй!». Я со своей стороны только и думал о том, чтобы сохранился грузинский колорит, но снято было на понятном всем языке. Ни на секунду не забывал, что автор истории – француз Клод Телье, написавший пьесу «Мой дядя Бенджамен», которую экранизировал Данелия по сценарию Габриадзе.

– Сколько всего национальных кинематографий вы создали?

– Давайте считать... С Татьяной Березанцевой в Таджикистане мы сделали балет «Лейли и Меджнун» по Низами. Еще я снял мексиканское кино «Красные колокола». «Паспорт» Гии Данелия – не вполне еврейское кино. Действие там происходит в Грузии и Израиле. Во Франции работал, в Германии снял немецкий игровой фильм...

– А в каких исторических эпохах вы побывали?

– Вы их все знаете. Самое раннее – это «Рублев», XV век. Самое позднее – «Солярис», фантастика, будущее.

– В каком историческом времени вы себя чувствовали уютнее всего? В какой фактуре?

– Это надо придумать... Когда снимаю, всегда очень расположен к актерам, а не ко времени.

Я говорила: мне обидно, что все вопросы, которые ему задают в Нью-Йорке студенты и педагоги, – только о Тарковском. Но Вадим Иванович внес ясность:

– Судьбой своей я во многом обязан людям, с которыми работал. И, конечно, в первую очередь Тарковскому. Но он – это не только я. Это и Рерберг, и Княжинский, и шведский оператор Свен Нюквист. Все фильмы Андрюши

«Андрей Рублев», режиссер Андрей Тарковский

изобразительно самоценны. Значит, Тарковский выбирал тех операторов, которые могут соответствовать его представлениям о пластике именно этого фильма. И началось это с меня. У Свена Нюквиста была до Тарковского своя биография, тем не менее, когда он стал работать с Андреем, появился новый оттенок, присущий именно его, Андрея, фильмам. В некоторых деталях присутствуют мотивы, которые Андрей вынес из своих первых работ, что мы делали вместе. Конечно, я не ставлю себя на одну ступень в авторских притязаниях, но мне-то видно… – и Юсов лукаво прищурился.

Произнести, что он уличил Нюквиста в откровенных заимствованиях, ему было неловко, но я проговорила, что для меня как зрителя это очевидно. Юсов согласно кивнул.

– Когда мы встретились, у меня уже было несколько фильмов, а Андрюша только закончил ВГИК. Он не был семи пядей во лбу. Это был хорошо думающий молодой человек, имеющий замысел, но его реализация была связана не только с его авторством: многие люди в этом принимали участие. Прежде всего хорошие художники – Женя Черняев и Ипполит Новодережкин – опытные кинематографисты, точно формулирующие в оформительском плане идею, замысел. Это для Андрюши была большая школа. Запрос – да, был его, и мы тянулись к нему, старались соответствовать. Я вспоминаю об этой работе как о прекрасном прошлом. – Он помолчал и, тщательно подобрав главное доказательство их феноменального взаимопонимания, добавил: – Андрей никогда не смотрел в камеру. Только отснятый материал и только на экране. Расхождений, как правило, у нас с ним не было…

Так Юсов материализовал идею Тарковского: дал ему в руку плотный предмет – кусок пленки, который можно было приклеить к другому куску. Тоже снятому Юсовым.

Что же такое было в этом кадре Юсова/Тарковского?

Я старательно подбирала слова, очерчивая Вадиму Ивановичу границы суверенного открытия, сделанного им в соавторстве с Андреем Тарковским. Получалось, что, оставаясь в пределах двух вечных типов конфликта:

внутреннего «я и я» и внешнего «я и среда», Тарковский вынес на экран принципиально новую атмосферу, в которой обитают его герои. При всей ее ирреальности («Солярис», «Сталкер») среда Тарковского всегда конкретна и имеет одну особенность: она фатально враждебна всем обитателям – живому герою и неживым предметам.

Герой всегда обречен пребывать в ней, но безгранично свободен в выборе поступков как бы внутри фатальности. Таким одномоментным присутствием фатальности и свободы выбора обусловлена жанровая тяга картин Тарковского к трагедии. И эту философскую дихотомию воссоздал, точнее, создал Вадим Юсов.

В картине «Иваново детство», где два героя – ребенок и война, – Юсов

«Не горюй!», режиссер Георгий Данелия

рисует лицо войны с проникновенностью импрессиониста. Авторы исследуют проблему «жизнь и уничтожение жизни» (что вовсе не то же, что жизнь и смерть, потому что уничтожение юного Ивана войной не совпадает с моментом его биологической смерти). Весь фильм война, как живая тварь, съедает, убивает душу ребенка, и только в конце картины из скупого фотодокумента мы узнаем, как было убито тело.

Вадим Юсов снимает душу ребенка – еще живую и процесс ее умирания. Потому так прекрасен обугленный полузатопленный лес на болоте. Потому такая беспощадно смелая, небывалая эстетизация ужаса. Ибо гибнет это прекрасное – по воле людей. А душа – все тянется к лучику света у дальнего колодца, где мама вечно вытаскивает ведро воды. И скоро отлетать душе. И либо проваливаться на дно колодца, в котором днем живут звезды, либо подниматься к той самой звезде.

Камера Вадима Юсова, взлетая и опускаясь, задает амплитуду пространственных возможностей души, чтобы хоть в снах, но вывести ее за рамки страшной войны.

Вот уже столько лет мир диву дается, выясняя, как это сделано…

Средой обитания другого героя Тарковского/Юсова – Андрея Рублева – стала Русь XV века на исходе трехвекового ига. Страну раздирают княжеские междоусобицы, голод и мор. В это страшное время в безвоздушной атмосфере Рублев вырастает в художника. Так конфликт «я и среда» уточняется до «художник и Россия». Его свобода выбора внутри убийственной, удушающей ситуации в стране прорывается цветом и загадочной многослойной композицией «Троицы» – трех чаш, вписанных одна в другую.

В кругу профессионалов ни для кого не было секретом, что в сценарии «Страсти по Андрею», написанном двумя Андреями – Тарковским и Кончаловским, – был непрозрачный намек на созвучие судеб. Но коль скоро фильм снимался о Рублеве, то в кадре следовало разместить «вещдоки» эпохи. От 1400 года сохранились только вода, земля, небо, несколько храмов той поры и несколько икон Рублева. Из этого нехитрого набора Юсов соткал тонкую ауру пространства и времени, в котором обжился герой. Крупными грубыми мазками в прологе он набросал эскиз «хроники XV века»: полет мужика на воздушном шаре. И этот точно найденный эстетический аскетизм, нарочито нищенская скупость выразительных средств создали атмосферу документа эпохи и сделали весь фильм экспозицией к цветному явлению «Троицы».

Весь беспросветный мрак Средневековья понадобился им, Юсову и Тарковскому, для того, чтобы свет иконы вспыхнул и воссиял на черном фоне. И тогда вся скрупулезно выстроенная среда осыпалась, как шелуха, чтобы еще раз обнажить нехитрую истину: смысл в жизни художника имеют только произведения: у кого иконы, у кого – фильмы.

У Юсова блестели глаза, когда он вспоминал «Рублева».

– А какие актеры! Ролан Быков – сплошное очарование: он сам придумывал тексты, работал над ними и удивлял нас абсолютным перевоплощением в человека другого времени. Коля Бурляев – он же мальчик был, неактер. Но какое это было самоотверженное существо в «Рублеве»! Несмотря на все метаморфозы, которые происходят с ним в жизни теперь, я стараюсь сохранять к нему то тепло, которое родилось еще в «Ивановом детстве». А Николай Гринько! Скромнейший, тонкого актерского чутья человек. Или Толя Солоницын – как он хотел сниматься! Мы с Андреем еще обсуждали, до какой степени он – Рублев. Но победило его огромное желание быть в картине. Это главное, когда человек чего-то в жизни хочет, это и побеждает. Ведь не зря в искусстве говорят: «Труд, труд и труд».

– Божий дар еще необходим, – добавила я.

– А что Божий дар без труда, без тренинга? Нужна страсть, чтобы это не стало каторгой, – возразил Юсов.

– Когда вы решили стать оператором, чего вы хотели?

– В операторы я пошел от недомыслия: не знал тогда, что такое кино. Куда в те времена рвались все мальчишки? Либо в авиацию, либо в кино: мы же с экрана все подвиги увидели. Я знал, что такое быть на сцене: в школе играл Обломова, и у меня язык прилипал к небу! А самая лучшая роль, которую я сыграл, была роль Медведя: я надел на себя шкуру и играл так, что никто не знал, что это Вадик. У меня так хорошо получилось, что когда раздавали детям подарки, то Медведю дать забыли: он же настоящий! Я так плакал… Так что в актеры не рискнул, режиссером показалось очень ответственно, а вот

«Они сражались за Родину», режиссер Сергей Бондарчук

оператором – это было ближе. И главное: у отца был до войны фотоаппарат. Он давал мне его. И я поступил в мастерскую Бориса Израилевича Волчека.

– Ваши любимые операторы?

– Моим кумиром был мой мастер, и я настолько проникся пониманием его методов, что потом пришлось долго выходить из-под его влияния.

– Мне казалось – судя по кадру, – что вам должен быть ближе Урусевский. У Волчека всё в интерьере, а у вас с Урусевским в кадре деревья и небо.

– Это мне еще Фурцева говорила, – прервал меня Юсов. – Но она была не права. Единственное, что есть общего, – кадр вызывает какие-то ощущения, ассоциации. Я не боюсь этих сравнений, но у нас разные мотивы. У Сергея Урусевского все – небо, деревья… – доведено до знака высокой образной выразительности. У меня нет этого знака, но есть привязанности другого свойства: танцующие березы. Девушка танцует, и камера вальсирует вслед за ней. Панорама с дерева вниз – в «Рублеве», в «Ивановом детстве».

Но я почитатель Бориса Волчека. Когда закончил институт, мог думать, как он. Первый фильм – «Обыкновенный человек» – так и снял. В то время любая работа молодого оператора обсуждалась на бюро операторского мастерства. Великий Эдуард Тиссэ был председателем бюро. Он сказал: «Довольно салонно снято». Для меня это была похвала. Тогда. Теперь я понимаю, что он был абсолютно прав и что имел в виду. Я полностью освоил методику своего мастера. А потом понял, что она – не моя. Мне пришлось уходить от нее, но, конечно, что-то осталось: отношение к ремеслу, профессии, тщательности, требовательности к себе, к качеству.

– Вы можете сказать молодому оператору, что главное в этом деле?

– Быть порядочным человеком и стараться меньше нарушать библейские заповеди, – не мешкая, ответил Юсов. – Владеть профессией, а дальше… Мне кажется, если человек старается в искусстве делать что-то прекрасное, то он и сам – в жизни – должен быть прекрасен. Так, правда, не бывает. Но я продолжаю думать, что так должно быть. Я-то сам человек весьма непоследовательный, нецельный и неправильный, но у меня есть желание быть лучше.

– Вы человек интуиции?

«Черный монах», режиссер Иван Дыховичный

– Я стараюсь не принимать сиюминутных решений, которые можно осуществить позже. Например, могу одеться и никуда не пойти – остаться дома. Я не раб своих замыслов, человек гибкий.

– Но случалось предчувствовать?

– О да! Я бывал в ситуациях, когда должен был погибнуть, но не погиб. Меня отделяли от гибели сантиметр, секунда, еще что-то…

– …или кто-то. Вы верующий?..

– Это сложно. Какие мы можем быть верующие, прожив в советской реальности? Хотя все мои родственники – убежденные старообрядцы. Мама была менее религиозная, а вот тетки – очень. Я, будучи крещенным в младенчестве, в то же самое время был обычным советским мальчиком-пионером и комсомольцем. В партию не вступал, но не по убеждениям, а по нежеланию: видел, какие там люди и как тебя через партийный билет они будут употреблять.

– И что вы были им должны?

– Например, работать с Джузеппе Де Сантисом.

– А что в этом плохого? Другой бы…

– Другой бы – да, а я не хотел. Но они считали, что я – тот человек, который должен. В результате это кончилось тем, что уже в кабинете генерального директора «Мосфильма» меня жестко спросили: «Вы можете выполнить производственное поручение?» В ту пору я был в простое и без зарплаты, но ответил: «Производственное – да, а творческое – нет».

– Речь идет о фильме «Они шли на Восток»?

– Да. Я тогда полагал, что не смогу работать с человеком, с которым не говорю на одном языке. Сейчас придерживаюсь другого мнения.

– Есть ли из сделанного что-нибудь, что вам хотелось бы переснять?

– Нет. Ни в одной картине, в которых я участвовал, пересъемок не было: что сделано, то сделано. Нельзя дважды войти в одну воду. Пересъемка необходима, если получился технический брак. Но не творческий. Возможна ошибка, но брака у профессионала быть не может. Профессия – это когда ты мастерством перекрываешь несовершенство творческих позиций. Так должно

быть. А переснимать, чтобы показать, что вот так лучше, – это давно никому не нужно.

Амбициозный режиссер говорит: «Хочешь – сними». А зачем мне это? Я же для тебя предлагаю. У меня нет такого – сниму и покажу: вот так будет лучше. Может быть, и будет, но режиссер все равно не примет это.

– Есть технические находки, которые принадлежат Юсову?

– Такие вещи есть. В «Ивановом детстве» нужно было снять сцену, в которой необходимо находиться с камерой над землей, а потом сразу – в окопе. А кран не опускается ниже уровня земли. Я просто сделал к нему дополнительно люльку под площадкой крана. Она позволила мне сначала быть на дне окопа, а потом медленно оказаться над ним. Впоследствии вся эта система была разработана более масштабно и использована в «Солярисе». Я всегда занимался и продолжаю заниматься техническими приспособлениями. Но чтобы все они работали, нужны время, деньги. Теперь ничего этого нет. А раньше мы с Андреем ходили в Госкино и в ЦК партии – просили деньги.

– А что, ЦК КПСС давал деньги на техническое усовершенствование операторской техники?

– Они давали на все – абсолютно. Они давали жизнь!

– Вам знакомы технические находки Лени Рифеншталь?

– Я видел в Красногорске или в Белых Столбах ее картину про Олимпийские игры и поразился совершенству съемок. Не забыть то потрясение, когда еще студентом увидел. До сих пор помню ноги, которые бегут.

– Она была проклята за съемки Гитлера. А как вы считаете, является ли оператор соучастником идеологического процесса?

– Да, мы завоевывали это право. Но суть в том, что за идеологию всегда отвечал только режиссер. А операторы, добившись равного права, – за то, чтобы форма и содержание были едины. Если картину обвиняли в формализме, то это мы, операторы, бесспорно, были виновны. Но так далеко никогда не заходило, всерьез никто не играл в эту игру...

– А когда закрывали «Рублева», в чем вас упрекали?

– Его не закрывали. Сокращали. Не принято было тогда показывать эротику, жестокость. Но я считаю, что некоторая цензура должна существовать. Во всех странах есть ограничения на какие-то вещи...

Я хотела возразить, но тут случилось неожиданное.

Нам неожиданно загородил дорогу панк. Тощий, в наколках, в драных джинсах и рваной кожанке. Из карманов у него свисали блестящие металлические цепи, металлические серьги торчали по всему лицу – в ушах, в носу, на губе, на бровях. Волосы дыбом стояли на макушке, смазанные каким-то клеем, крашенные клочьями в синее, зеленое. Он широко расставил ноги на тротуаре, не позволяя нам пройти. Был светлый день, но людей вокруг не было. Вадим Иванович не испугался, но остановился и собрался. Я шагнула чуть вперед, как положено поводырю со знанием языка. Парень, старательно подбирая слова, заговорил...

Мне стыдно, что я не запомнила все. Остановила его жестом после первых двух фраз, чтобы снять напряжение в бойцовской стойке Юсова, и перевела: «Он просит передать вам, что вы – гений, что для него великое счастье видеть и слушать вас».

Юсов расплылся в мягкой улыбке и церемонно поклонился юноше.

Так же, как мне когда-то, когда я объяснялась ему в любви.

Потом было самое драгоценное, что невозможно описать: мы поехали в Метрополитен. Юсов попросил отвести его к голландцам – малым и большим – и там с озаренным лицом стоял перед полотнами...

Я старалась не мешать – что-то непостижимое творилось на моих глазах: он всматривался в картины придирчиво, выискивая ему одному известные детали, отступал, приближался снова, заглядывал слева и справа. Оборачивался и пояснял: в одном случае он был изумлен размерами – ему казалось, что это полотно (со сценой охоты) должно быть гигантским, а оно вот такое крошечное. В другом – думал, что события развиваются днем, а – оказывается! – дело было вечером. Юсов указывал на признак сумерек – на огоньки в окнах дальних домиков, которые на репродукциях не были видны.

А уж когда дошли до «Кружевницы» Вермеера, время остановилось. Вадим Иванович стоял у небольшого полотна, и глаза его блестели восхищением и радостью узнавания – так узнают близких родственников, которых давно не видели.

– Вот, – обернулся он ко мне. – Мои учителя. Я учился у них ставить свет. Видите, в чем чудо? Все освещено, но в разной степени. И главное – нет источника света. То, что нет искусственного освещения, я понимаю, но естественное откуда? Это всегда окно, но оно не всегда показано, и нужно найти – по лучу – предполагаемое место: в крыше или на стене... Задачи живописца и его натуры удивительным образом совпадают: кружевница сама ищет самое светлое место в келье и словно специально указывает мне – вот, смотри, здесь кончик этого луча. А я должен найти другой... Ее дело – не заслонять этот мягко ниспадающий свет.

А дальше Юсов описал каждую складку ее платья и ткани. Как их коснулся свет. И объяснил, что следовать путем луча принято сверху вниз – ниспадать по лучу, а в случае с Вермеером нужно идти «от обратного»: из нижней точки, куда упал свет, подняться вверх и нащупать источник света.

Он все восхищался, что задача художника, стоящего перед холстом, совпадает с задачей героини, живущей на холсте: им одинаково важен этот луч и этот свет. И внимание их обоих одинаково сфокусировано в одной – общей – точке, на кончиках пальцев кружевницы.

Этот урок Юсова я не забуду.

Кинематографист до мозга костей, он, как ребенок, гулял по Центральному парку Манхэттена и узнавал картинки, кадрики. Зажмуривался, припоминая, как это выглядело на экране, потом присаживался, искал угол и точку, находил и выкрикивал, словно в «Угадайке», названия фильмов, что открывались ему за каждым новым ракурсом.

Из парка мы вышли на Пятую авеню в районе 900-х улиц – к Музею Гуггенхайма. Устали и прислонились к широкому парапету, обрамляющему парк.

– Я сниму вас на память, – предложила я.

– Давайте, – удивился и обрадовался Юсов.

Я поставила его, выбрав, как мне казалось, хорошую точку.

Он чуть иронично наблюдал за моими стараниями. Я щелкнула.

– А теперь я вам покажу, как надо, – азартно забрал он у меня фотоаппарат. – Становитесь на мое место.

Я встала. Юсов, сгибая больное колено, опустился пониже и щелкнул.

Это был пленочный аппарат.

«Солярис», режиссер Андрей Тарковский

– Проявите – увидите потом, в чем разница. Тут это непросто, – он указал на высотные дома Пятой авеню. – Но всегда нужно стараться вытащить небо. Или втащить.

На нас оглядывались – так возбужденно искали мы небо меж домов, присаживались, озирались. Неожиданно один прохожий понял смысл наших ужимок, шагнул к нам и сказал: «Давайте я вас сниму».

Мы передали ему камеру. Про небо говорить не стали, и он снял нас на фоне деревьев. Потом Юсов улетел, я отнесла пленку в проявку и получила на руки *небо* в районе Центрального парка. Увидела теплый свет на своей щеке, который не обжигает, а лежит мягко, как поцелуй Бога. Так оно и есть: кадр Юсова.

Так мы теперь там и стоим: небо над Манхэттеном, солнце в небе, любимый Юсов со стареньким фотоаппаратом и я. ✦

Нью-Йорк

Вадим Юсов

О ТАРКОВСКОМ

Беседу ведет Хироси Такахаси

Хироси Такахаси. Как вы познакомились с Андреем Тарковским?

Вадим Юсов. В институте мы с ним еще не были знакомы. Я уже какое-то время работал на студии «Мосфильм», когда он начал делать свой дипломный фильм и обратился ко мне. Сказал, что видел несколько картин, которые я снимал, и хотел бы поработать вместе со мной над его проектом «Каток и скрипка», экранизацией пьесы. В то время я только заканчивал проходить учебную практику и делал первые шаги в качестве самостоятельного оператора.

Хироси Такахаси. Какое впечатление произвел на вас Тарковский во время той первой встречи?

Вадим Юсов. Не помню точно, как он связался со мной, но когда я впервые увидел его, меня прежде всего поразило его лицо. Он пришел вместе с Андроном Кончаловским и был крайне напряжен, казался очень чувствительным, нервным человеком. Был хорошо, даже элегантно одет, коротко, аккуратно подстрижен. Я решил, что у него, должно быть, хороший парикмахер. Он выглядел как человек, считающийся с веяниями современной моды. Сразу было видно, что у него прекрасные манеры и он хорошо воспитан. Не терялся при общении с людьми старше себя.

Хироси Такахаси. Вы были не намного старше его, однако у вас уже был кое-какой опыт работы в кино.

Вадим Юсов. Да, и этот юноша относился ко мне как к какому-то специалисту, наставнику или учителю. В конце концов я согласился снимать «Каток и скрипку». Понял, что встретить такого режиссера, как Тарковский, – настоящая удача. В период обучения во ВГИКе у меня не было подобных друзей или знакомых, и к тому же мне понравилась идея его фильма.

Хироси Такахаси. Когда вы виделись с ним в последний раз?

Вадим Юсов. В апреле 1983 года в Милане, незадолго до открытия Каннского фестиваля. Тогда Тарковский вместе с женой Ларисой проводили рекламную кампанию фильма «Ностальгия». Я отправился в Милан, поскольку там в рамках ретроспективы режиссера показывали «Солярис». Организаторы пригласили меня. Тогда я и встретился с Андреем: узнав, что он уже в Милане, я сразу же позвонил и вскоре навестил его. Это был чудесный вечер. Ему только что продлили разрешение на пребывание в стране, и мы тогда просидели до утра, разговаривали… Он представил меня своим друзьям, которых пригласил в Рим на показ «Ностальгии», но я не смог с ними поехать, срок действия моей визы уже истекал.

Хироси Такахаси. Вы долгое время работали с Андреем Тарковским. Можете описать отличия ощущений от вашей первой встречи с ним и от последней?

Вадим Юсов. Трудно сравнивать. Я так долго знал его… В последний раз мы встретились как старые друзья. Он выглядел столь же элегантно, как и при нашем знакомстве. Только носил одежду иного покроя и качества. Помню, на нем была шикарная куртка с отделкой из меха, очень дорогая. Мех на ощупь был мягкий, как шелк. Я сказал Андрею, что у него безупречный стиль. Ботинки тоже были роскошные. Одного взгляда на его обувь было достаточно, чтобы понять, что он не «человек из толпы». Его лицо также изменилось, но это была интересная перемена.

Хироси Такахаси. Значит, в целом впечатление было то же самое, что и много лет назад?

Вадим Юсов. Минутку, теперь я припоминаю, что отделка на куртке была из кашемира, а не из меха… Думаю, там, в Милане, Андрей пребывал в каком-то ненормальном состоянии, с ним творилось нечто странное, он уже решил, что будет работать на Западе. Лариса сказала мне: «Вадим, мы никогда не вернемся в Россию». Но Тарковский тут же одернул ее: «Не говори глупости, держи себя в руках». Он пресекал все разговоры, касавшиеся его политического убежища. Я чувствовал, что тогда он еще не был полностью уверен в своем решении, все еще сомневался. Он пытался раскрыть свои самые сокровенные чувства. Пытался, но у него не получалось. Он осознавал ненормальность

ситуации: мы с ним друзья, но он не может быть со мной до конца откровенен. Это означало, что наша дружба должна была закончиться там же и тогда же. Ситуация была крайне сложная и запутанная.

Я поделился с Андреем своими мыслями о тогдашних условиях жизни в СССР, и, может быть, благодаря именно той нашей беседе ему впоследствии легче удалось принять окончательное решение. Это была дилемма, которую трудно понять западному человеку, да и современному российскому жителю. В то время получение политического убежища означало полный разрыв отношений с друзьями и родственниками. Человек должен был полностью изменить свою жизнь… Наша встреча в Милане могла стать последней, и мы это понимали, оба чувствовали атмосферу расставания. И в основном старались предаваться радостным воспоминаниям о прошлом.

Хироси Такахаси. Он что-нибудь рассказывал вам о фильме, над которым тогда работал?

Вадим Юсов. Конечно, он говорил о «Жертвоприношении», возлагал на этот фильм большие надежды. Год спустя, когда я приехал в Рим, мы говорили с ним по телефону. Я хотел встретиться, но это было невозможно. Он сказал, что очень занят. Я чувствовал, что он скрывает свой адрес. Потом понял, что он уже попросил политического убежища. Я предложил несколько способов устроить нашу встречу, но она так и не состоялась. Думаю, Тарковский опасался, что за мной следят агенты КГБ и через меня выследят его, заставят вернуться. Он боялся этого и не мог рисковать.

Хироси Такахаси. В картине «Иваново детство» много визионерских, полуфантастических элементов, например сцена с грузовиком, с яблоками. На Западе такого рода визуальную стилистику сочли очень «свежей». Все чаще упоминался новый термин: «социалистический сюрреализм». Эта необычная манера съемки была придумана вами или предложена Тарковским?

Вадим Юсов. В те годы мы жили в атмосфере авангарда. Мы уже посмотрели фильмы Бунюэля, Годара, познакомились с произведениями Кафки. Многое черпали в этой стилистике, она была очень важна для нас. Термин «социалистический сюрреализм» в отношении этой картины не совсем уместен. В тот период появлялось много экспериментальных фильмов, в том числе в коммерческом кино. Когда мы снимали «Андрея Рублева», самым важным фильмом для нас были «Семь самураев» Куросавы. Тарковский считал эту работу выдающейся. В «Андрее Рублеве» скрыто множество цитат, отсылок к картине Куросавы. Андрей всегда составлял списки режиссеров, творчеством которых восхищался. В разные периоды порядок имен в них менялся, но Бунюэль, Годар и Куросава всегда были в числе первых.

Хироси Такахаси. Предъявлял ли Тарковский в процессе работы особенно высокие требования к оператору?

Вадим Юсов. В период съемок «Иванова детства» он был молод, у него было мало опыта, не много тогда знал о роли оператора, художника, да и режиссера. Но я никогда не был его учителем. Над «Андреем Рублевым» мы работали вместе, искали, учились. К тому времени у нас уже был некоторый опыт. Тот период для нас был особенно интересным. Мы искали истину. Я оператор, техник, и могу сказать, что возможно осуществить, какое задание мне по силам. Но Тарковский зачастую не мог понять определенных технических ограничений, и это своего рода невежество давало ему

смелость. Он полагал, что все осуществимо, высказывал самые смелые и дерзкие идеи. Мог изобрести все что угодно – в этом плане он чувствовал абсолютную свободу.

Мы придумывали сцены, образы, видения, снимали так, как они нам представлялись. Не изобретали намеренно никаких новых техник съемки, но часто находили неожиданные способы выражения смыслов и образов. Я уверен, что в техническом плане во время тех съемок нашли нечто, что тогда действительно было новаторским, свежим. Помните, например, сцену с офицером и женщиной в лесу в «Ивановом детстве»? Тарковский сказал, что нужно снимать снизу, из-под земли, и я придумал, как это сделать, как разместить камеру, чтобы снять как бы «из недр земли». В то время этот прием был дерзким. Сегодня, конечно, во многих фильмах можно увидеть сцены, снятые подобным образом.

Хироси Такахаси. Кино всегда во многом вынуждено подчиняться технологиям. Но, овладев ими, автор может использовать их по своему усмотрению, выстраивать с их помощью повествование, находить новые выразительные средства. И наоборот – сами технические средства тоже могут менять замысел и смысл высказывания режиссера.

Вадим Юсов. Разумеется, отношения оператора и режиссера – невероятно интересная тема. Для меня это очень личная проблема. Создание «Андрея Рублева» было процессом бесконечных поисков, проб и ошибок. Должен сказать, что каждый из нас смог найти свою правду. Еще на предпроизводственном этапе съемки этого фильма были тщательно продуманы, распланированы до мельчайших деталей. Мы хорошо подготовились. Продумали соотношение продолжительности диалогов и длины самих сцен, изображения. А в сценах, снятых проездом, рассчитали соотношение расстояний между камерой и объектом, а также продолжительностью самого проезда.

Хироси Такахаси. Как вы в «Солярисе» снимали библиотеку в невесомости?

Вадим Юсов. Мы знали, как снимают подобные сцены в американском кино, однако у нас не было соответствующего оборудования. Нам нужно было найти свой способ снять эту сцену. Мы долго думали, пробовали разные техники, методы, и в итоге, считаю, все получилось неплохо. Конечно, мы не изобрели никаких новых технологий. Использовали довольно простое устройство.

Хироси Такахаси. Эта сцена производит неизгладимое впечатление, происходящее в ней кажется чудом. Все это было достигнуто с помощью монтажных приемов и соответствующим образом синхронизированных движений камеры.

Вадим Юсов. Мы просто меняли ее место расположения. Важнее всего было правильно соотнести скорость движения героев и количество сцен. Мы должны были выверить все это, продумать заранее, уже на стадии подготовки к съемкам.

Хироси Такахаси. Камера и актеры были на операторских кранах?

Вадим Юсов. Да, я нарисую схему действия. Это было довольно простое устройство. Один кран с актерами поднимается, и другой – с камерой – тоже поднимается. Но при этом кран с актерами загораживает фоновые декорации, мы должны были постоянно следить за этим. Также заметили, что если оба крана поднимались с равной скоростью, сцена выглядела грубо, примитивно. Нужен был определенный диссонанс движений, но не слишком большой, иначе кран попадал в кадр.

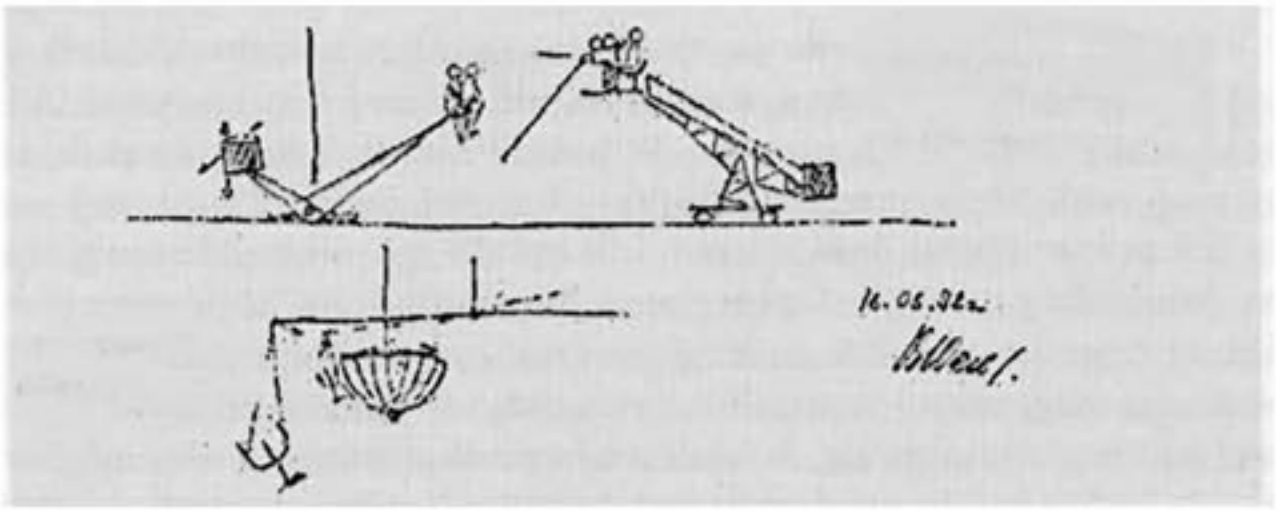


Схема съемки. Рисунок Вадима Юсова

Хироси Такахаси. Вы сами двигали камеру?

Вадим Юсов. Да, после долгих репетиций я решил делать это сам. Поначалу мы использовали электрический мотор, но результат при этом был неудовлетворительным.

Хироси Такахаси. Вы работали с Тарковским над всеми его картинами начиная с «Катка и скрипки» и вплоть до «Соляриса». Но в создании «Зеркала» уже не участвовали. Почему не захотели снимать эту картину? Какое впечатление произвел на вас сценарий «Белый-белый день», послуживший литературной основой «Зеркала»?

Вадим Юсов. Это трудно объяснить. Я действительно отказался снимать «Зеркало». На то было несколько причин. Во-первых, я действительно очень долго и много работал с Тарковским. Когда оператор и режиссер так долго сотрудничают, оператор порой начинает ощущать сильное давление со стороны режиссера, а это плохо сказывается на самом фильме. Длительная совместная работа может разрушить дружеские и профессиональные взаимоотношения. Постоянное давление и авторитарность сильно выматывают. Наступает момент, когда следует начать работать самостоятельно.

Тарковский «вторгся» на мою территорию. Естественно, я должен понимать роль режиссера в кинопроцессе. Съемочная площадка – пространство постоянных дискуссий, споров, иногда конфликтов. Пространство обмена идеями. Нужно понимать, чего хочет режиссер. Но если я полностью с ним соглашаюсь, следую всем его требованиям, то постепенно попадаю к нему в рабство. Это психологическая проблема. Многое зависит от того, какого рода сцену мы снимаем. В некоторых случаях оператор может оказать влияние на режиссера. А иногда он просто сотрудник, получающий зарплату.

Я очень хотел, чтобы мы с режиссером были на равных, достигли взаимопонимания, чтобы наши отношения были гармоничными. Тесная психологическая связь между оператором и режиссером, возможно, самая важная для фильма вещь. Ее роль важнее той, что играет брак в личной жизни человека. В браке неизменно существуют определенные высшие правила, обеспечивающие психологически нормальные, стабильные отношения. Есть некие нормы, позволяющие сохранять баланс. В отношениях оператора и режиссера таких норм нет. Когда оператор соглашается с требованиями режиссера, тот становится для оператора более близким человеком, чем его собственная жена. У нас с Тарковским были напряженные отношения, я чувствовал себя утомленным.

Еще одна причина была в том, что я не до конца понимал замысел, идею, заключенную в сценарии «Зеркала». Конечно, сценарий и фильм не одно и то

же, но я уже в тексте увидел нечто важное для режиссера, чего я не мог понять и принять. Сейчас чувствую, что в оправдании моего тогдашнего решения есть противоречие. Когда позже я посмотрел картину, то не увидел в ней того, что так не понравилось мне в сценарии. Фильм сильно отличался от первоначального замысла. Сегодня могу сказать, что, когда я работаю с кем-то, чьи идеи мне не близки, приходится вступать в изнуряющую борьбу.

Кроме того, сценарий «Зеркала» содержал множество элементов биографии самого Тарковского. Я чувствовал, что стремление режиссера выразить свои личные переживания и идеи может обернуться против фильма и против меня. Уже на раннем этапе работы я понял, что Андрей абсолютно не намерен считаться с моими идеями, с особенностями моего восприятия, что он хочет показать лишь свое ви́дение. Я решил, что это окажет на меня негативное влияние.

Была и третья причина. В тот период в жизни Тарковского произошла серьезная перемена – влияние его жены Ларисы стало слишком сильным. Андрей во многом подчинялся ей, продолжал углубляться в свою новую семейную жизнь, перестал считаться со своими прежними друзьями и знакомыми. Поэтому я решил, что не могу снимать эту картину.

Хироси Такахаси. Какой из фильмов Тарковского наиболее близок и дорог вам?

Вадим Юсов. На этот вопрос я не могу ответить. Для меня кино не есть нечто окончательное. Это не разгадка, не решение – это процесс. Например, когда я смотрю картину, меня в ней устраивает лишь какая-то часть, и степень удовлетворенности при этом тоже бывает разная. Прежде чем оценить ее художественные достоинства, я оцениваю уровень мастерства, с которым она сделана, рассматриваю ее с точки зрения оператора. Прежде всего я чувствую свою ответственность за изобразительную сторону. Пока фильм находится в лаборатории на проявке, не могу спать. Мне трудно сказать, какая из картин Тарковского мне нравится больше всех. Конечно, работа над его фильмами была для меня уникальным опытом. Во время учебы во ВГИКе я по-настоящему не участвовал в процессе создания картин. Это была лишь иллюзия. Благодаря фильмам Андрея Тарковского я овладел операторским мастерством и понял, что такое настоящий творческий процесс. +

http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/index.html

Впервые интервью было опубликовано в 1992 году в Японии

Перевод с английского Елены Паисовой

Лариса Малюкова

ЧУРИКОВА. ЛИЧНАЯ ТЕМА

Инна Чурикова и Глеб Панфилов. 1974
Фото Игоря Гневашева

Она приехала поздно вечером на озвучание. Усталая, но приветливая. Понятно было, что воспроизведение голоса Фриды Кало в документальном кино она воспринимает как не противную, но «отработку». Но опытную актрису ждал сюрприз. Фильм «Фрида против Фриды» строился как диалог антагонисток, теснившихся в теле художницы. Заметим, едва живом, мученическом теле: двадцать шесть операций, десятилетия в гипсовых корсетах, которые радикальная художница разрисовывала бабочками. Первая Фрида, влюбленная в своего толстопузого рыцаря Диего, пишущая стихи, трепетная, воздушная – одним словом, «бабочка», удалась Инне Михайловне сразу. Другая – циничная, порочная, спасающаяся от боли наркотиками, разуверившаяся

в любви, ни на что не надеющаяся, – никак не удавалась. Осипшим голосом этой «отрицательной» Фриды актриса должна была так же говорить «от первого лица». Но «чревоточина» никак не удавалась. Одна из причин этого почти неодолимого сопротивления материала кроется в феномене народно любимой и вроде бы всем понятной актрисы.

Чурикова на нынешнем небосклоне отечественной актерской школы занимает особое место. В «ящике» и на модных тусовках не мелькает. У нее своя траектория. Она «посторонняя» в череде популярных и недолюбленных лицедеев. Странная, уникальная во всем – от внешности до способа существования. На сцене. В жизни.

В Школу-студию МХАТ ее не взяли. Сейчас бы сказали: «неформат». «Я читала стихотворение на экзамене. Педагог сидел в отдалении на кафедре, слушал, потом прервал и подозвал к себе: «А вы знаете, кто такая Афродита?» «Нет», – говорю. «Афродита – это богиня красоты, девочка... Вы посмотрите на себя... Ну хорошо, читайте дальше». Я хотела читать дальше, даже улыбнулась, но не удержала слез».

На сцене и экране царили красавицы со свойскими лицами вроде Людмилы Гурченко, Тамары Семиной, Светланы Дружининой. И для этого чудного вытянутого лица с расствореннными, затаившими изумление глазами, на дне которых таились гамлетовские вопросы, не находилось серьезных ролей.

В студийном актерском отделе неумолимый приговор был произнесен и вроде бы не подлежал обжалованию: «Этого нам не надо. Такие пока не требуются...» Другая бы руки опустила. А Чурикова сделала единственно возможный в патовой ситуации ход конем. Начала играть «неформатные» роли. В ТЮЗе три года скакала на метле Бабой-ягой, коварствовала Лисой, воспитывала детей нравоучительными сказками вроде михалковского «Трусохвостика». В кино перемерила роли нескладух, одиноких незавидных дурнушек (официантка Варвара в «Стряпухе», девушка в парке, рисующая лошадь в «Я шагаю по Москве»), экстравагантных «див» вроде Розочки Любашкиной, колдуньи Нелли или страстной Белокурой Жози... Роли – самые умопомрачительные – сидели как влитые. Ей хватало пары минут экранного времени, а то и минуты, чтобы создать «образ-эмоцию» (в терминологии Жиля Делёза). Чтобы насыщенная миниатюра, не выпадая из общей структуры фильма, обрела самоценное значение. Ведь перебирающая тощие косички, зажатая, насмерть перепуганная советская девочка из данелиевской комедии врезалась в память на равных с главными героями фильма – начинающей актрисе удалось в этюде запечатлеть судьбу. В киноповестях вроде «Старшей сестры» Чурикова должна была вписать в психологическую драму побочную смеховую партию. Но ее природное смеховое начало всегда было окрашено таким сочувствием к своим невезучим одиноким барышням, оттенявшим (а порой затмевавшим) главных дежурных раскрасавиц, что это был буквально смех со слезами на глазах. Натансон, снявший ее в «Старшей сестре», признавался, что боялся выключить камеру: вся площадка была заворожена игрой молодой актрисы, сцену снимали целым куском.

И все же вершиной этого разносортного ряда ролей стал характер любимой и ненаглядной доченьки Марфушеньки в «Морозко» – брызжущей праздником, словно палехская шкатулка, киносказке. Студентка Чурикова

«В огне брода нет», режиссер Глеб Панфилов

играла наотмашь, писала роль жирным мазком. И туповатая Марфушенька-душенька с алыми румянами на белой щеке, привязанной косой, уплетающая яблоки на морозе (на самом деле во время съемок на Кольском полуострове дебютантке пришлось грызть луковицы, обливаясь жгучими слезами), стала эмоциональным центром картины. Когда же на озвучании она увидела себя на экране, то разревелась без всякого лука: «Эта уродина – я?» И снова засомневалась в правильности избранного пути. Но ее Марфушенька сделала невозможное: зритель сказки, даже самый неопытный, в финале отчего-то сочувствовал барахтающейся в грязной луже Марфуше, злобной, завистливой, ленивой. Как же было жаль ее, дуру, к которой имя «душенька» приросло намертво!

Эти эксцентрические роли ранней Чуриковой могли бы стать тюрьмой под названием «амплуа», которое режиссеры охотно эксплуатировали бы, расцвечивая свои картины бенгальскими огнями ее миниатюр. Но природа актрисы требовала полярностей, оксюморона, в ней парадоксальным образом простонародность могла уживаться если не с аристократизмом, то с внутренним благородством, комедия – с драмой. Просто нужно было дождаться соответствующего материала и, конечно же, режиссера, который включил бы эти скрытые до поры регистры ее дарования.

Чурикову не назовешь артисткой одной роли, и все же в ее судьбе были ключевые работы, в которых и сформулировался личный код актрисы. Существуют разные версии их встречи с Панфиловым. Главное, что встреча состоялась. И это редкий случай союза равных, двух Пигмалионов, друг друга создающих, все больше влюбляющихся в свое творение. Готовя фильм «В огне брода нет», он сочинял и рисовал свою Теткину – и его наброски спустя время казались портретами с натуры. Он сразу распознал в ней свою санитарку, необычайно светлое, молчаливое существо, произросшее на земле, пропитанной кровью, на черной гари ненависти – как-никак братоубийственный 18-й год на дворе. Он с боем отстаивал ее перед худсоветом «Ленфильма».

Талант и человеческий масштаб упрятаны в тело деревенской дурочки Тани Теткиной. Любящей взахлеб, бескорыстно восхищающейся буквально всем в природе. Собирающей непокорную солому волос в простенький

«Начало», режиссер Глеб Панфилов

черный гребешок. Своим неуклюжим телом, сверкающими глазищами тянущейся к недостижимой гармонии (именно в этой работе актриса впервые выявила способность к преображению без ухищрений грима прямо в кадре: вот дурнушка Теткина провожает своего неказистого красноармейца Алешу – и лицо ее делается прекрасным, отчетливо транслируя зрителю ассоциации с восторженно-сосредоточенным образом пушкинской Татьяны, пишущей письмо Онегину). Татьяна Теткина Чуриковой – простодушная фанатка мировой революции. Готовая к страданиям-муке-смерти за свою веру. Почти святая (рабочее название фильма «Святая душа»). Кто знает, возможно, такой красивой и нелепой и была Жанна д'Арк из Вогез, блаженная и святая воительница. Кстати, как утверждают хроники, внешности духовидица была непритязательной.

Обнаруживая талант самобытного художника, санитарка лечит наивными экспрессивными картинами мир от войны. А еще пытается быть счастливой вопреки тоталитарной жути войны. Ведь по формуле Байрона – «В судьбе мужчин любовь не основное. Для женщины любовь и жизнь – одно». Парадоксальная Теткина – паранормальное явление, сгусток поэзии, выпростанной из пугающей прозы реальности. Во имя неопределенных светлых идеалов жертвует и своей жизнью, и несостоявшимся счастьем.

Теткина – долгожданная, выстраданная роль (а до этого ведь семь лет работы в кино) – ключ ко многим чуриковским характерам.

Панфилов, как никто, понимал: Инна сама отчасти была Теткиной, Пашей Строгановой, Неле, Уваровой… Жанной д'Арк – путеводной звездой ее профессиональной жизни. Роль, замаячившая на горизонте, требовала сил и концентрации. «Начало» можно считать их совместной открытой репетицией самой существенной, грандиозной, так и не состоявшейся совместной работы. Хотя как сказать. Замысел длиной в жизнь мучил, не давая покоя на протяжении десятилетий. Размышления о святой грешнице, о ее болезненном божьем даре – неприятии компромисса, идиосинкразии ко всякого рода фальши – были считаны советской цензурой как диссидентские аллюзии. Но эта безнадежная подготовка к трагической крупнокалиберной роли для актрисы оказалась неустанным, подчас бессознательным внутренним тренингом, способом сохранить себя в состоянии сосредоточенности и не

разменяться на проходные, банальные характеры. Не случайно Панфилов в различных интервью говорит о Чуриковой как о родственной душе Жанны. Она столь же непредсказуема, уникальна, не от мира сего, готова на самоотверженные поступки ради фильма, ищущая согласия с близкими.

В картинах «В огне брода нет» и «Начало» с экрана на нас смотрит уже не фабричная «смешная девчонка». Эти разные и схожие характеры внутренне близки миру Кабирии – Мазины. Та же степень жертвенности, нерачительное выкладывание себя без остатка. Те же распахнутые глаза, то же феллиниевское преображение: из некрасивости – прыжок в подлинную одухотворенную красоту. Фаина Раневская, увидев Чурикову в «Начале», говорила: «Никогда не забуду, как она угощала своего любимого: «Ешьте, это птица», как держалась, смотрела на него. И – делалась красивой! Талант делает человека красивым».

Зареченская ткачиха Прасковья, Орлеанская воительница Жанна, двадцатисемилетняя неформатная актриса Чурикова – триптих, ставший

«Тот самый Мюнхгаузен», режиссер Марк Захаров

содержательной основой драматической комедии «Начало». Не случайно в прологе фильма – монтаж из фотографий актрисы. Это переплетение, обнаружение внутренних рифм и держит нерв действия. Ну и, безусловно, сама Чурикова. «Дайте мне крест!» – вопит всеми преданная, оклеветанная Жанна… или Паша, играющая Бабу-ягу в народном театре… или молчаливый поэт революции Таня Теткина… или сама Инна Чурикова, прорывающаяся к профессии, доказывающая всему миру право на нее. Профессия – ее несокрушимый символ веры. Поэтому Панфилов и признается: «Она и есть Жанна. Она могла бы ею стать в действительности – Инна и Жанна встретились для меня в одном образе. Именно от этого феноменального сходства я отталкивался…» Конечно, стоит уточнить: Жанна в интерпретации Панфилова. Но тема самостояния личности станет для нее центральной. И не только в профессии.

Клоунское начало, онтологически присущее актрисе, в этих работах расцветилось трагическими красками. Тут и выявилась своеобычность дара Чуриковой. В ее актерской природе не только склонность к трагикомедии, но и романтика, патетика, страстная приподнятость. Сплав экстаза

и страдания, которые, как писал Жюльен Грак, становятся сгустком энергии, вибрирующим внутренним пространством, средоточием метаморфоз. Возможно, именно так в Древней Греции играли высокие древнеаттические комедии Аристофана. К слову, о чуриковском скоморошестве. Известно, что Петр Тодоровский мечтал о замысле, где Инна Чурикова сыграла бы клоуна. Он даже планировал специально на нее написать сценарий.

Для клоунессы с героическим подтекстом царство советского кинематографа с его цензурными шорами и бдительной редактурой было тесновато. А ее главный кинорежиссер Глеб Панфилов, который не был допущен к реализации программной картины об Орлеанской деве, пытавшейся сделать свою страну свободной, все более погружался в социальность, лишенную воздуха поэзии. Но не будет лишним вспомнить, что и Панфилов совершил поступок: отказался снимать заветное кино с Катрин Денёв или Ванессой Редгрейв в главной роли. Для него тождество Жанна – Инна и являлось смысловым ключом, эмоциональным кодом картины.

«Васса», режиссер Глеб Панфилов

Порой кажется, что в большую актрису Чурикову сначала поверил Панфилов, потом она сама. И только потом зритель. После исповедального «Начала» они получали пачками письма с унизительными оскорблениями. Но Чурикова уже была под надежной защитой верящего в ее талант режиссера.

В доминантной линии ее работ можно проследить внутреннюю логику, судьбу и корневой характер.

Можно себе представить, что неубитая сельская девица Теткина пошла работать на фабрику и играть в народный театр, где и была обнаружена кинорежиссером, затем «выдвинулась» из простых рабочих, став беспокойным мэром Елизаветой Уваровой. Тоже своего рода юродивой коммунаркой, фанатичкой, запоздало отстаивающей идеи революционного братства в прогнивающем на глазах застойном социуме. Тоже подчиняющей личное общественному, идеологическому служению, мировым нуждам и идеалам. «Они Альенде убили», – рыдает Елизавета. «Ааа, – облегченно вздыхает муж в сеточке на набриолиненных волосах, глядя на дуру жену: – Я думал, с бабушкой что-то».

«Военно-полевой роман», режиссер Петр Тодоровский

Уварова закономерно терпит фиаско, дочь партии хоронит собственного сына. Потому что личное человеческое счастье в антигуманном обществе невозможно. Вероятно, «Прошу слова», снятое в расцвет застоя, – это самый современный фильм Панфилова и самая амбивалентная работа актрисы, потребовавшая филигранной прописи психологического рисунка. Предисполкома Златограда Уварова – реликт позднесоветской эпохи, честный, чуткий, достойный во всех отношениях руководитель. Тип знакомый. Идеалистка, мечтающая построить город-сад, живущая интересами человечества… но не близких. В прочтении Чуриковой «член правительства» новой формации – жертва собственных верований и заблуждений, между прочим, одна из многих. Панфилов снял антимиф, считанный немногими ценителями как «трагедия советского сознания»: «светлый путь» ведет к личной расплате. Не случайно отменный стрелок Уварова становится невольной виновницей смерти сына, застрелившегося из ее именного пистолета. Чурикова с ее внутренним приоритетом человеческого над общественным достоверно и убедительно отыгрывает этот несрастающийся «душевный перелом со сдвигом», хроническое заболевание – заблуждение, вросшее в поры сознания нескольких поколений, превращенных в морок «новой общности».

В фильмах морального беспокойства – «Теме» и «Валентине» – она продолжает развивать и варьировать свою тему. Искусствовед провинциального разлива, скромный экскурсовод Саша, интеллигентка, сохранившая способность отличать ложное, наносное от истинного. Органически не принимающая лжи, фикции, подмены. Саша, мечтающая восстановить справедливость и издать стихи забытого поэта, нужна Панфилову как нравственный камертон, рядом с которым выявятся натужные амбиции заезжей знаменитости, мучающейся творческим кризисом и личным выбором. Ее буфетчица Анна Васильевна со знаковой фамилией Хороших – контрапункт главной теме фильма «Валентина», любимой панфиловской истории о чистой душе, существующей в «параллельном измерении» обыденной мещанской рутины. Своими небольшими силами пытающейся мир гармонизировать – ну хотя бы ежедневной починкой забора. Буфетчица Анна Васильевна Чуриковой вроде принадлежит затхлой массе, идущей напролом сквозь забор. Но удивительным образом актрисе удается сыграть и неуверенный

«Тема», режиссер Глеб Панфилов

отсвет юношеских надежд и чаяний ее «необщей» героини, растоптанных жизнью на выселках в грубом товарном мире.

«Васса» и «Мать» ломали стереотипы прочтения горьковской «школьной классики». Чуриковские героини – вне хрестоматии. Отнюдь не старухи. Не живущие исключительно прошлым. Вассу актриса играла перпендикулярно традициям, прежде всего знаменитой телевизионной версии с Верой Пашенной. В прочтении Чуриковой она не леди Макбет, не огнеупорный монстр. Напротив, ранимая, негромкая. Свою неуверенность маскирует волевыми распоряжениями. Всеми силами пытается сохранить семью, которая рассыпается песком сквозь ее крепкие пальцы. Чурикова – отчаянный адвокат своей Вассы: она оправдывает ее жесткость, прямолинейность, жестокость безмерной любовью. Любовью руководствуется ее Васса, предлагая спившемуся капитану Железнову отравиться. Чудовищный грех берет на душу, освобождая его от порочной жизни. Именно в Вассе Чурикова определяет для себя, что такое сильный человек. Это тот, кто способен почувствовать главное направление в жизни и двигаться по своему пути, несмотря ни на что. Васса для актрисы – сильная, но не железная. Ведь не случайно Горький дал ей характеристику: «человеческая женщина».

Собственно, все роли Чуриковой можно было бы назвать «словом для защиты». Ее Ниловна, «пророщенная» старыми устоями, затюканная бытом, – фигура трагическая. И поход Ниловны в революцию, и ее невольное предательство актриса объясняет неосмотрительной, всепрощающей, бесконечной привязанностью к сыну. В «Плаще Казановы» и в «Годе собаки» режиссеры уже эксплуатируют непредсказуемость внутренних переливов актрисы, тему необоснованных надежд, нездоровый оптимизм и наивность, граничащие с инфантилизмом. Но актриса тем не менее выжигает в зрителе эмоцию: смех и слезы.

Практически с самого «Начала» актриса тонкой красной линией проводит в своих разнохарактерных, разножанровых, разнокалиберных героинях тему подвижничества, тихого или публичного подвига, осознанной и бессознательной жертвенности.

Ее дарование, способность сплавлять в одном характере гротеск с лиричностью и романтикой, ее сложное лицо вдруг стало нужным многим

режиссерам. Но не все распоряжались талантом Чуриковой, умеющей взять высокую драматическую ноту без фальши, рачительно.

Тем не менее в ее фильмографии целый каскад запомнившихся разноплановых характеров. Подвывающая про «Рокот космодрома» старомодная мамаша в «Курьере»; уставшая, но все еще надеющаяся на встречу со своим избранником хозяйка «бабьего дома» в «Ребре Адама»; расчетливая хитрованка Якобина фон Дунтен, не отпускающая в небеса обетованные легкокрылого барона Мюнхгаузена; педагог Вера Нетужилина («Военно-полевой роман»), по которой война также проехалась катком – отбив любимого и душевно хрупкого мужа.

Природная тяга к гротеску, клоунаде, замешенной на фарсе, пригодилась в буффонной комедии, фарсовом памфлете «Курочка Ряба» Кончаловского. Чурикова, играющая остро, каскадно, эксцентрично, все же не слишком органично прирастает к надуманному символизму, абстрактной роли «русского народа», который олицетворяет «обновленная» и перелицованная в духе времени Ася Клячина. Некогда хрустальное, чистое существо самой жизнью раскатанное, прибитое к материи жизни, превратилось в грубоватую и аляповатую «парт-тетю», которая и за себя, и за ценой не постоит.

Инна Чурикова в роли Гертруды в спектакле «Гамлет», режиссер Глеб Панфилов. Театр «Ленком»

В ее Аркадиной Марк Захаров решил обнародовать аномальные качества актрисы-стихии, способной интуитивно, без режиссерского дирижерства «включать» причудливость, гротеск, выразительный жест, вздох, вскрик. Аркадина Чуриковой была предельно искренна, при этом обнаруживала выразительную глупость, патологическую эгоцентричность заезжей театральной примадонны. Но и глупость, и даже эгоизм, по Чуриковой, нисколько не исключают сострадания. Ее эксцентрика не зачеркивает психологизм и подробную нюансировку. Поэтому ее Аркадиной сочувствуешь – сквозь улыбку.

Епанчина Чуриковой – самый крупный и сложный персонаж в телеверсии «Идиота», именно Елизавета Прокофьевна лучше всех понимает-чувствует Мышкина. Чурикова играет так, что вспоминаешь, что и Епанчины – Мышкины. Играет кровную, душевную родственность с Львом Николаевичем. Князь не просто волнует ее, его присутствие все в ней переворачивает. В отличие от Епанчиной Веры Пашенной, чуриковская героиня – тонкая, женственная, непредсказуемая. Она, как и Аглая, и Настасья Филипповна, не

может не влюбиться в князя. Но при всей внутренней разноречивости ее генеральша монументальна, величественна. Невольно вспомнишь характеристику Достоевского: «Муж ее так уважал и боялся, что даже любил».

Есть важное, многое объясняющее признание актрисы: «Я никогда не играла плохих женщин. Каждая вмещает в себя множество ипостасей, бывает и доброй, и злой, и нежной, и грубой. Думаю, женщина вообще от природы больше расположена к угрызениям совести, к душевному самоанализу, нежели мужчина. Распознать это в каждом образе, выявить – может быть, самое интересное. И пути тут разные». Сегодня немодно говорить о системе Станиславского и прочих азах Школы. И совсем уж мало кто помнит ныне, что задачи постижения искусства сцены реформатор актерского искусства не отделял от этических проблем формирования личности. «Вы хотите, чтобы пошляк и каботин бросал человечеству со сцены возвышающие, облагораживающие людей чувства и мысли? Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться... с Шекспиром... Но добиться подлинных успехов на этом пути актер может только на основе самых высоких нравственных целей». В «случае Чуриковой» эстетическое существует в координатах этического. И в этом внутреннем органичном

«Московская сага», режиссер Дмитрий Барщевский

единстве – особенность психотипа, а если хотите, на сегодня и уникальность актрисы.

Ее партнер по сцене Евгений Леонов изумлялся ее гигантской чувственной энергии: «Вся она на сцене обнаженное сердце, пульсация, которая меня иногда пугает. И эта ее чрезмерная сердечность, ее особый, ни с кем не совпадающий сердечный ритм приковывают внимание, я думаю, гипнотизируют зрителя. Рядом с ней никакой иной человеческой правде места нет, все оценивается в связи с ней. Это, я бы сказал, какой-то мощный центростремительный механизм».

Убедительная иллюстрация этих слов – одна из кульминационных театральных работ – Сарра в «Иванове», одной из наиболее загадочных чеховских пьес. Надо сказать, это был очень современный и необычный Иванов в интерпретации Евгения Леонова. Лишенный авантажности и героики. Напротив, такой домашний, к тому же обрюзгший, потухший, избитый, почти сломленный жизнью. Но еще поддерживаемый на ее краю прошлой

привязанностью к Анне Петровне, урожденной Абрамсон, и свежей привязанностью к Сашеньке. Когда он бросает в лицо осточертевшей неизлечимо больной жене: «Молчи, жидовка!», от нежданного удара она невольно уклонится, словно уменьшится в размерах. Снесет потрясение молча, только до белых косточек сожмет в руке кружевной платок. Чурикова держит долгую паузу, кажется, ее Сарра на «крупном плане» смотрит на своего все еще любимого мужа с поразительной нежностью, пониманием, жалостью. Медленно подходит к нему… вздохнет и отпустит его с болью и сочувствием: теперь-то он точно остается совсем один. У Чуриковой есть это необычайное для театра свойство, проявленное остро, зримо в этой сцене. Она не только умеет говорить тихо и при этом быть услышанной – ее Сарра действительно была сыграна на «крупном плане», каким-то непостижимым образом это чахоточное лицо с полными глазами слез могли видеть зрители из самых дальних рядов неудобного ленкомовского зала, буквально ощущая ее нервную вибрацию.

Среди чуриковских театральных прорывов и луноликая Неле – воплощенное терпение, нежность и спасительная магия; и комиссар в «Оптимистической трагедии», подобно Тане Теткиной, растворившая себя в революционной романтике. Но и в этой роли Чурикова играла прежде всего женщину: хрупкая дама в чем-то белом противостоит обезумевшей ораве анархистов. И в этой хрупкости, осанке – ее мирная несгибаемая сила. Не забыть ее работы в одной из лучших интерпретаций пьесы Петрушевской «Три девушки в голубом», бесконечные телефонные разговоры Ирины с матерью-скорпионом, натурально выедающей печень несчастной великовозрастной дочери, ее тихую замученность безнадежностью, абсурдом, бытовым кошмаром под названием жизнь. Или сцену, в которой Ирина с пылающими щеками носится как угорелая от плиты к кухонному столу, готовя яблочное пюре больному ребенку. Что-то без умолку бессмысленно лепечет, не выпячивая, напротив, пряча беспокойство, внутреннюю дрожь, заговаривая боль и страх за жизнь ребенка.

Она была Офелией и Гертрудой в «Гамлете» двух кинематографических режиссеров – Тарковского и Панфилова. Причем Андрей Тарковский с самого начала понимал, что придуманную им Офелию, которая всех разыгрывает, обводит вокруг пальца, ибо животом ощущает нездоровье датского королевства, может сыграть только Чурикова с ее внутренним мерцанием настроений в актерском регистре, с ее человеческим даром убеждения. Тарковский для себя формулирует особенность психотипа актрисы. Оказывается, и для него существенно, что она «по-настоящему чистый человек и как профессионал относится к своим коллегам безо всякой ревности…» В разговоре с Ольгой и Евгением Сурковыми он говорит важные слова: «В ней вообще, с другой стороны, есть что-то такое… понимаете? Бесстыдство, что ли? То есть я хочу сказать, что объективно, не будучи красавицей, она легко доказывает, что на самом деле все-таки красива… В каком-то ином смысле, что ли, а? Верно ведь?»[1]

Она любит играть классику, хотя классикой ее не слишком баловали. Но Чехов, Толстой, Островский, Достоевский, Солженицын нужны ей прежде всего, чтобы разобраться в себе самой. Этот многолетний опыт личной антропологии через актерскую профессию, мне кажется, воодушевляет и держит ее. В ней изумляет завороженность профессией. Подобно водолазу, она

1. См.: «Искусство кино», 1998, № 3.

надевает скафандр – это текст, костюм, прическа (партнеры рассказывают, что Чурикова очень любит разнообразные приспособления, помогающие ей обжиться в характере, сделать его своим) – и медленно, осторожно погружается в воды роли. То, что на поверхности, ее не интересует. Тоскуя по большим ролям, «глубоким водам», она примеривалась и к Гамлету, и ко Льву Николаевичу Мышкину. Готовила их монологи.

В советское время им с Панфиловым удалось сохранить себя, отстояв замыслы, которые шли вразрез с генеральной линией. И «Мать» они пересочинили как историю о первых диссидентах, и в «Теме» один из героев был отъезжающим диссидентом, ненавидящим совсистему. И предложить в атеистической стране фильм о христианке, которая слышит голоса святых, – разве не граничило с безумием? Или с верой в собственную правоту, в свои силы и желание «достучаться до небес».

Про себя Инна Чурикова говорит, что она сама «была скрытой диссиденткой». Это диссидентство проявлялось не в публичных акциях, но копилось, концентрировалось в профессии, в созданных ею характерах, существующих всегда отдельно, оригинально, вопреки. Ее роли и были для нее внутренней эмиграцией. Многие из созданных ею героинь действительно существуют на грани психического нездоровья. Но в работах Чуриковой «душевнобольная» – значит болеющая душою за других. Для них с Панфиловым подобная болезнь и есть божий дар.

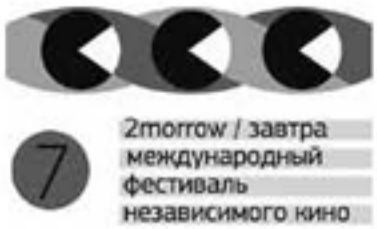
Любимые героини актрисы, как и она сама, отстаивали (и отстояли) право на особенность, существование вне общего ряда. «Я не могу сказать, что я становлюсь умнее. Единственное, что у меня не меняется, – я хочу верить в человека и человеку. Мне кто-то что-то говорит, и я хочу этому верить. Поэтому меня можно обмануть. Иногда – очень легко. Хотя внутри меня все время как будто рентген работает и я чувствую, врет человек или нет. С другой стороны, иногда кажется, что я все понимаю и вижу, а на самом деле многого не вижу и не понимаю. Потому что очень хочу верить человеку. И очень не хочу разочаровываться. Разочаровываться для меня – ужасная пытка. Ужасная. Но я, даже разочаровавшись, еще сто раз обойду этот предмет, в котором разочаровалась, и сто раз уговорю себя, что он все равно хороший и что я ошиблась. И опять очаровываюсь. Потому что если разочароваться, я тогда не знаю, что делать. Совсем. Наверное, поэтому я оптимист».

Может быть, главная роль Инны Чуриковой не Таня Теткина и не Паша Строганова, не Васса или Ниловна и даже не гипотетическая Жанна д'Арк, набросок которой был блестяще сделан в юности, а ее собственная жизнь. Выстроенная, точно сыгранная в соответствии со сверхзадачей: поиск себя самой – актрисы, которая, если перефразировать Боба Дилана, могла бы о себе сказать: «Возможно, Инна Чурикова существовала всегда – еще до моего рождения. Я играю эту роль потому, что, вероятно, лучше всего подхожу для нее». ◆

Мария Кувшинова – Иван Чувиляев

ОФСАЙД

Фестиваль «2morrow/Завтра»: специальная программа



Мария Кувшинова. Мне больше всего понравилось, что у программы «Офсайд»-2013 была сквозная мысль – та, которую Михаил Брашинский (его «Шопинг-тур» мы показали год назад) сформулировал как «кино о желании снимать кино». Вплоть до того, что это желание демонстрировали пятнадцатилетние школьники из Красноярска – в фильме «Сновидение». Может, ты расскажешь про короткометражный проект «Новое кино Сибири» – откуда он взялся, как проявился и кто все эти люди, которые снимают суровый сибирский короткий метр?

Иван Чувиляев. Сначала расскажу, а потом буду спорить с тобой насчет сквозной мысли. Короткометражная сибирская программа взялась из Канска. Наши друзья с тамошнего видеофестиваля – Сережа Мезенов, в частности, – в этом году наконец созрели и представили отдельный блок сибирского кино. Они давно возделывают эту свою почву, у них есть кампус для местных кино- и видеолюбителей, которые больше тянутся к видеоарту. И как только было объявлено, что будет отдельная программа из такого кино, я тут же предварительно с Сергеем договорился. Я его вкусу доверяю, поэтому предположил, что было бы круто показать эту программу на фестивале «2morrow/Завтра» в рамках «Офсайда». Потом я посмотрел эти фильмы и увидел именно то, на что рассчитывал.

Но я хочу с тобой поспорить о том, что все это кино – о желании снимать кино. Там получился немного другой лейтмотив. Я это понял, когда уже все кончилось. Что их объединяет? Желание снять кино о желании снимать кино здесь работает как способ поиска какой-то собственной идентичности. А где она проявляется больше, чем в кино? Пожалуй, разве что в языке, на котором они говорят. В некотором смысле от недостатка самоидентификации страдает и герой челябинской «Десятки», ее поиском занимаются все персонажи бурятского «Булага». Даже «Дорога» – якутский фильм, такой размытый, во многом абстрактный, – о том же самом: про людей,

«Булаг», режиссер Солбон Лыгденов

которые в поисках самоидентификации оказываются «нигде». Любая экстремальная ситуация в итоге приводит к тому, что человек находит единственный адекватный для него метод существования в подобной ситуации. Так что это все скорее поиски собственного лица, языка, голоса.

Мария Кувшинова. В этот раз в «Офсайд» попали фильмы какого-то неопределенного жанра или на грани жанра – в отличие от прошлогодней программы. Тогда у нас были в основном комедии (которых, кстати, почти не оказалось сейчас). И это, в общем, отражало общемировую практику – в маленьких странах или регионах только национальные комедии и побеждают на рынке голливудскую продукцию. В первый раз мы показывали бурятскую, якутскую, карельскую комедии – три картины, которые по-своему, с разным уровнем окупаемости, но все-таки были популярны в своих регионах. Сейчас у нас была, строго говоря, всего одна комедия – «Инсайт» из Омска. О борьбе режиссера, который хочет снимать массовое кино, с его сумасшедшим противником, тоже режиссером, но артхаусным.

Победил же в итоге бурятский фильм «Булаг», причем победил с формулировкой «за мультижанровость», потому что там действительно за два часа смена жанров происходит стремительно: от костюмной этнической зарисовки к боевику, элементы комедии там тоже есть. Но в целом все это выруливает к некоей экзистенциальной драме. Почему в смысле жанров в этом году все получилось так размыто?

Иван Чувиляев. Мне кажется, это объясняется очень просто – тем, что мы с тобой глубже копнули. Тогда мы взяли эти комедии потому, что они были более или менее на виду, завоевали серьезную популярность на местах, собрали заметный бокс-офис. Мы настолько одурели от самого факта, что так бывает и что еще есть какая-то абсолютно другая жизнь. Ты можешь приехать в Якутск, пойти в кинотеатр, посмотреть на афишу и обнаружить, что там показывают шесть якутских фильмов, по 54 сеанса в день, и всего один какой-нибудь жалкий, замухрыженный сеансик «Гадкого я» в семь утра. А все остальное – якутское кино. Насколько я понимаю, в Улан-Удэ та же самая история. У них авторов поменьше, но они поплодотворнее.

Мария Кувшинова. Собственно, за последний год бурятская киноиндустрия уже развилась настолько, что туда стали из Москвы ездить работать звезды вроде Михаила Ефремова или Никиты Джигурды (в «Булаге», кстати, в небольших ролях снялись Игорь Петренко и Александр Голубев). В общем, у нас уже было довольно четкое представление, например, о бурятском или якутском кино, и нам хотелось на второй год показать что-то, что выходит за пределы нами же созданных клише.

Иван Чувиляев. И мы обнаружили там то, что и хотели, – нашли золотые прииски, спустились в самую настоящую пещеру Али-Бабы. Выяснилось, что регионального кино намного больше, чем кажется. Я-то боялся, что мы окажемся в ситуации, когда надо брать все, что есть. А здесь мы даже могли капризничать, включать какую-то инстанцию вкуса, еще что-то. Одно брать, а другое нет. Главное открытие – что регионального кино, оказывается, так много и оно разное, разнообразное.

Мария Кувшинова. Помимо двух, видимо, уже обязательных теперь, кинематографий – якутской и бурятской – есть в этом году еще очень интересный пример того, как человек из Москвы – писатель Владимир Козлов – нашел продюсера в Челябинске и снял там фильм. Как это произошло?

Иван Чувиляев. Насколько я знаю, к Владимиру обратился человек из Челябинска по имени Евгений Графов, который очень захотел экранизировать одно из его произведений. Но так получилось, что права именно на это произведение Козлов незадолго до этого продал – это были единственные права на экранизацию, которые он продал. Все остальные сочинения были бесхозными. Тогда Козлов предложил альтернативу: он отдаст на растерзание свою раннюю, двадцатилетней давности, повесть «Десятка», а за это ему дадут возможность дебютировать в режиссуре. В итоге все сошлось – одно к одному. Выяснилось, что в Челябинске есть какие-то удивительные люди, у которых получается снимать кино какими-то очень малыми жертвами, простыми и правильными средствами. Писатель Козлов уже вовсю снимает документальный фильм про сибирских панков, который собирается к весне закончить. Так о себе заявила южноуральская, суровая челябинская кинематография. Она еще и в смысле стиля и своего места действия очень круто работает, потому что это особое и специфическое, как оказалось, место.

Мария Кувшинова. В конечном итоге одна из причин, по которой все это было затеяно, – обнаружить в России какие-то ростки децентрализации. И с Козловым очень интересно получается, потому что его фильм о сибирском панке теперь очень ждут наши коллеги на фестивале документального кино о музыке Beat, которые тоже принимали участие в составлении программы «2morrow/Завтра».

Beat, как и Козлов, – хороший пример того, как что-то московское шагнуло в регионы, причем не в режиме «спустили сверху», а в режиме взаимного интереса и сотрудничества. Я слежу за региональными СМИ и вижу, с каким успехом Beat прошел в нескольких российских городах. Мне кажется, что они совершенно по-новому и очень правильно работают с контентом, который из Москвы доставляется в другие города. Интересно, что сразу после нашего фестиваля Владимир Козлов (это совпадение, конечно) как писатель получил еще и премию журнала «Сноб» «Сделано в России», у него случился «медийный выстрел» сразу на нескольких фронтах.

Если говорить о «Десятке», то там в главной роли снялся непрофессиональный актер Тимофей Яковец, спортивный скаут, который раньше сам был

спортсменом (как и его герой). Он тоже приходил на фестиваль «2morrow/Завтра», оказавшись в Москве по каким-то своим делам. И, насколько я понимаю, это как раз один из тех людей, которые живут в своем родном городе, ездят по всей России и совершенно не чувствуют себя провинциалами.

Иван Чувиляев. Важное слово «децентрализация» – вот по-настоящему самая важная для нас история. В ней смысл самой затеи под названием «Офсайд». В том, чтобы, что называется, «дать слово». Не может быть однообразным, однобоким и однотипным кино такой большой и многообразной страны, как Россия. Оно должно быть примерно таким, как немецкое кино. Чтобы ты мог визуально отличить берлинский фильм от снятого в Мюнхене, а тот – от картины, сделанной в Гамбурге. Вот все говорят про какие-то «духовные скрепы». Достаточно посмотреть программу «Офсайд», пожалуй, даже один фильм «Булаг», чтобы понять: единых для всех духовных скреп быть не может. Это все иллюзия. У каждой из региональных кинематографий свои корни, свой язык, мир. Своя жизнь, небо над головой, специфика, природа, история.

Мария Кувшинова. Довольно интересная оказалась история с «Офсайдом»... Конечно, мы не будем притворяться, что мы первые на свете придумали показывать якутское, бурятское и другое кино из регионов. Фильм «Десятка», например, был в программах многих фестивалей. В Петербурге его показывали на кинофоруме, в Москве – на фестивале «Московская премьера». Но здесь оказался важен контекст. Если посмотреть с точки зрения медиа, то можно заметить, что в контексте «Офсайда» «Десятка» прозвучала гораздо громче, чем на большом фестивале, где легко затеряться примерно в пятидесятой его программе. На пресс-конференции фестиваля «2morrow/Завтра» в этом году Ольга Дыховичная отстегнула нам щедрый аванс, сказав, что с нашим приходом у фестиваля появилась миссия. Действительно, есть такая сверхидея – создать институцию по размещению регионального кино в удачном, как нам кажется, медийном контексте. Оказаться на маленьком, компактном, модном, хорошо упакованном фестивале с фильмом «Десятка» – очень правильно.

У меня в этот раз был невероятный опыт, связанный с якутским фильмом «Дорога» Михаила Лукачевского, интересного современного художника. (Его работы одновременно с «Офсайдом» были представлены на Московской биеннале молодого искусства.) В зал на показ этой картины вошли два совершенно посторонних человека. У меня сложилось впечатление, что они даже билеты не покупали, просто гуляли в парке и зашли в ЦДХ, но, возможно, я ошибаюсь. Мужчина и женщина, оба лет сорока пяти, опоздали минут на десять, сели и на протяжении всего сеанса разговаривали. Но язык не поворачивался сделать им замечание, потому что они были невероятно глубоко вовлечены в фильм, все их разговоры были связаны только с тем, что происходило на экране. Так обычно смотрят фильмы дома, то есть, видимо, у них нет привычки к походу в кинотеатр, где за разговоры можно и по носу получить. Причем они довольно долго пытались определить, что это за фильм – китайский, киргизский или какой-то еще, пока наконец я сама им не сказала, что он якутский, чему они очень удивились. Когда показ закончился – а фильм идет меньше полутора часов, – они очень разочарованно стали оглядываться по сторонам и говорить: «Как, уже все?» Вот пример совершенно чистого, незамутненного восприятия метафорического произведения, которое, возможно,

«Десятка», режиссер Владимир Козлов

в контексте другой программы и другого фестиваля существовало бы как какой-то видеоарт. А здесь фильм заиграл совершенно иными гранями.

Иван Чувиляев. Да, контекст в этом смысле, конечно, важен. Но есть вещи, типа «Булага», которые выстрелят вне любого контекста. Понятно, что, где его ни покажи, он все равно сработает, будет понятно, что это. А есть какие-то вещи – те же «Десятка», «Дорога» или «Инсайт», – которые трудно воспринимать вне смысловой ситуации, за пределами регионального кино, в контексте обычной драмы или комедии.

Мария Кувшинова. Как раз про «Инсайт» я хочу тебе возразить. У нас в жюри было два иностранца, один из которых не говорил по-русски, он читал титры. Не зная русского языка, он, возможно, не замечал каких-то огрехов в актерской игре. Но как киноман он очень живо реагировал на все киношные шутки. Для международной аудитории этот фильм гораздо понятнее, чем какая-то чисто региональная комедия, потому что там есть определенная киноманская рефлексия. В «Инсайте» режиссеру, который хочет снять успешный фильм, подбрасывают наркотики, и его друзья предполагают, что это мог сделать его конкурент, соперник. И действительно, оказывается, что героя подставил его идеологический враг, режиссер артхаусного кино, который считает, что он должен «наказывать плохие фильмы», как кинотеррористы из фильма «Безумный Сесил Б».

Иван Чувиляев. Завершая разговор про контекст. Суть в том, что это на самом деле наша миссия: сгенерировать конкретный – нужный контекст. Сделать так, чтобы он перестал быть чем-то случайным, внезапным, по оказии, pop-up-контекстом, который то всплывет, то исчезнет. Он должен существовать постоянно, а еще желательно, чтобы куда-то дробился, чтобы появились разные смыслы, всем более или менее понятные. Но это, конечно, идеальная ситуация.

Мария Кувшинова. Чтобы через два года люди говорили: «Да, не ожидали мы такого от якутского кино», «Это нетипичный фильм для бурятской кинематографии…»

Иван Чувиляев. А лучше: «Надо же, ни разу не смеялись на бурятском фильме». Или: «Такая смешная эта якутская комедия». К этому, мне кажется, имеет смысл стремиться. Находить таких сумасшедших людей, как режиссер «Булага» Солбон Лыгденов, которые способны продать квартиру или машину, чтобы снять фильм.

«Инсайт», режиссер Денис Павленко

Мария Кувшинова. Член нашего жюри Ситора Алиева нас успокоила: на показы «Булага», по крайней мере, на первый, были проданы все билеты в тот небольшой зал, где он шел, и, естественно, большая часть аудитории состояла из бурят. Ситора сказала, что это очень хорошо для фестиваля, ведь во всем мире они поддерживаются диаспорами. Когда в Канне показывают тайваньский фильм, туда приходит – если не в зал, то хотя бы под дверь зала – вся тайваньская община Лазурного берега. И на тех фестивалях, где можно попасть в зал, посмотреть фильмы кинематографий, которые считаются экзотическими, действительно сидят выходцы из этой страны.

Иван Чувиляев. Насчет диаспор. Я тут обнаружил чудесное, совершенно изумительное письмо столичной бурятской общины президенту Бурятии. Зрители фильма «Булаг» написали ему коллективное письмо с требованием немедленно дать Солбону Лыгденову полцарства, какую-нибудь государственную награду. Как выяснилось, какое-то бурятское землячество организованно пришло на последний показ, который был во время церемонии закрытия фестиваля. Они также попросили президента немедленно напечатать пятьсот копий фильма «Булаг» и распространить его по всем городам и весям бескрайней республики, чтобы в каждой глухой деревушке – вроде той, где родился Солбон, – люди могли посмотреть его картину. А еще непременно показать ее по национальному телевидению.

Мария Кувшинова. Но, к примеру, поместить наши фильмы в другой контекст, скажем международного фестивального движения, то, судя по тому фидбэку, который мы имеем, выяснилось бы, что и международные фестивали всем этим интересуются. Понятно, что фестивальная мода – вещь изменчивая. Но ясно, что то кино, которое мы называем российским, за последние десять лет впало в какую-то смысловую стагнацию. Все уже примерно понимают, чего ждать от фильмов, снятых в Москве: одни и те же имена, примерно одни и те же темы.

Все фестивали одержимы открытием новых территорий, но мир уже прочесан вдоль и поперек. И вдруг выясняется, что новые идеи можно найти даже там, где их вообще никто не искал. Вот «Булаг» понравился нашему

международному жюри и уже заинтересовал отборщиков. В прошлом году у нас были люди с фестиваля в Гётеборге, которые взяли «Шопинг-тур» и с интересом посмотрели другие картины, хотя, конечно, они показались им недостаточно профессиональными для европейского показа. Но выяснилось, что эта продукция может стать статьей культурного экспорта. К сожалению, пока еще есть сложности с переводами копий, на некоторые фильмы у нас не было титров.

И мне кажется, мы не обсудили еще одну важную вещь. С самого начала мы декларировали, что занимаемся именно независимым кино, поэтому, например, не рассматриваем фильмы, снятые, скажем, в Казани на бюджетные средства, а такие фильмы тоже есть, один даже показывали в конкуре «Кинотавра».

Иван Чувиляев. Большая часть национальных кинематографий зависимая. Независимых студий там все-таки очень мало…

Мария Кувшинова. Значит, у нас не получится отбирать только независимые фильмы?

Иван Чувиляев. Но мы будем делать все что угодно ради этого. Если региональное кино снимается на государственные деньги, оно автоматически перестает быть для нас привлекательным. Из всего, что снято на какие-то национальные маленькие бюджетики в Татарстане или в той же Якутии, подавляющая часть оказывается неинтересной. Когда человек снимает кино на государственные деньги, его подспудная задача – чтобы никто не нервничал и все успокоились, чтобы никто от него ничего не потребовал. Поэтому мы по-прежнему будем выбирать кино независимое, режиссеров, которые готовы продавать собственные квартиры, машины и почки, лишь бы сделать фильм. Это и есть свидетельство того, ради чего все затевается. Это – жажда воздуха свободы, силы, энергии и ничем не ограниченного движения. Без парусов и ветрил.

Мария Кувшинова. Для меня самым вдохновляющим в этой программе был как раз короткометражный фильм сибирских школьников. Кино о желании снимать кино – при всем том, что сейчас идет много разговоров о смерти кино, потому что оно теряет те позиции, которые были у него в XX веке. И вот выясняется, что даже в тех городах, где нет сильной кинематографической традиции или она прервалась, продолжают рождаться дети, которые дорастают до пятнадцати лет и снимают короткометражку, в которой они рефлексируют о том, что такое кино, да еще и на тему своего места в нем.

Иван Чувиляев. С тех пор я регулярно по какому-нибудь поводу списываюсь со своими сибирскими друзьями и всякий раз уточняю, не сняли ли эти дети еще что-нибудь. Думаю, пройдет какое-то время и – хочется в это верить – фильмы отважных сибирских школьников окажутся центром отечественного кино, а вовсе не каким-то аутсайдерским, маргинальным явлением. +

Джонатан Розенбаум

ГОЛОС ТЕХ, КТО ОБЫЧНО ЕГО ЛИШЕН...

Беседу ведет Евгений Майзель

27 сентября в новопостроенном киноцентре «Великан» в Александровском саду Санкт-Петербурга состоялась церемония закрытия XXIII Международного фестиваля документальных, короткометражных игровых, анимационных и экспериментальных фильмов «Послание к человеку». Помимо международного конкурса, куда вошли картины сразу четырех форматов: полнометражные неигровые, короткометражные неигровые, короткометражные игровые и анимационные, программа «Послания...» традиционно включала национальный конкурс, международный конкурс экспериментального короткого метра In Silico, а также многочисленные тематические секции и отдельные спецпоказы.

Работали несколько жюри, среди них жюри международного конкурса и жюри прессы, судившие международный конкурс. Международное жюри вынесло вердикты по всему спектру конкурсной программы и распределило между лауреатами пять статуэток «Кентавр» (а также четыре приза по 2000 долларов США и один — Гран-при — 5000 долларов США). Жюри прессы — определявшее судьбу одного-единственного «Кентавра» — приняло решение ограничиться лишь неигровыми картинами конкурса (полным и коротким метром), исключив, таким образом, из рассмотрения анимацию и игровое короткометражное кино.

Лучшим полнометражным документальным фильмом международное жюри признало картину «Женщины и пассажир» (Las mujeres del pasajero) чилийских режиссеров Патрисии Корреа и Валентины Макферсон. Фильм основан на рассказах горничных, работающих в столичном секс-отеле страны. Гран-при достался фильму «После нее» (As She Left) бельгийского режиссера Александры Канди Лонге, посвященному судьбам нескольких жителей Нового Орлеана после нашествия урагана «Катрина». Дипломами международное жюри отметило картины «Место, созданное человеком»[1] (Ren zao kong jian) германского режиссера китайского происхождения Юшэня Су о китайских городах-призраках, короткометражку «Приговоренные» (The Death Row) шведской кинематографистки иранского происхождения Мариам Эбрахими о негласном

1.
В фестивальном каталоге название фильма переведено как «Создано человеком». «Место, созданное человеком» посвящено двум китайским городам: воспетому рекламой «городу-мечте» Кангбаши, созданному в результате инвестиционного бума, но из-за кризиса и дороговизны оставшемуся незаселенным, и Юймынь – городу, возникшему благодаря добыче нефти поблизости и безнадежно опустевшему после того, как ее запасы иссякли.

запрете афганского общества на получение женщинами образования, работу оператора Александры Ивановой в картине Виталия Манского «Труба»[2] и девятнадцатиминутную ленту «Только с тобой» (Niet op meisjes) нидерландца Даана Бола[3] о мальчике, осмысляющем свою (гомо)сексуальность.

Жюри прессы приняло решение разделить единственный приз между двумя совершенно разными по стилю и темам картинами. Первая — знаменитый «Акт убийства» (The Act of Killing) Джошуа Оппенгеймера и группы соавторов (копродукция Дании, Норвегии и Великобритании) — об оставшихся безнаказанными индонезийских головорезах, уничтоживших с молчаливого одобрения правительства и стран Запада 2,5 миллиона соотечественников в ходе организованного «антикоммунистического» террора[4]. Вторая картина-лауреат — «Голая опера» (Naked Opera) немецкого режиссера Ангелы Кристлиб, посвященная тяжело больному люксембургскому буржуа — страстному поклоннику моцартовского «Дон Жуана», роскошного образа жизни и обнаженной мужской натуры.

По окончании фестиваля член жюри прессы Евгений Майзель обсудил итоги с членом международного жюри американским кинокритиком Джонатаном Розенбаумом.

Евгений Майзель. Как вы оцениваете прошедший фестиваль? Я имею в виду общий уровень картин, представленных в международном конкурсе. Если брать в целом или, может быть, сравнительно с другими аналогичными фестивалями неигрового кино.

Джонатан Розенбаум. В целом я нахожу общий уровень картин достаточно посредственным, но у меня нет особых возможностей сравнивать, поскольку в этом году я почти не посещал другие фестивали документалистики. Исключение – прошедший в феврале этого года фестиваль в Мехико, на котором, кстати, я впервые увидел «Акт убийства».

Евгений Майзель. Я не могу обсуждать решение вашего жюри касательно короткого игрового метра и анимации, поскольку как член жюри прессы сосредоточился только на неигровом сегменте конкурса. Но прокомментировать ваши решения по документалистике в состоянии: я отсмотрел всю конкурсную программу. Мне очень понравился фильм «После нее», и я рад, что вы вручили Гран-при этой картине, которую нахожу не только чрезвычайно поэтичной, но и интересной с точки зрения повествовательной структуры.

Джонатан Розенбаум. Да, это чудесный и оригинальный фильм, заслуживавший приза.

Евгений Майзель. А какие вообще у вас впечатления от неигрового кино последнего времени? Есть ли какие-то сильные впечатления?

Джонатан Розенбаум. Я сейчас не так уж много фильмов смотрю – как игровых, так и неигровых, – поэтому мне трудно ответить на этот вопрос. Но, пожалуй, я бы назвал «Место, созданное человеком». Пожалуй, эта картина – сильнейший нон-фикшн, который я посмотрел в этом году.

Евгений Майзель. Этот фильм, на меня тоже произведший впечатление, посвящен китайским городам-призракам – притягательным и одновременно пугающим безлюдным пространствам. В конкурсе было еще несколько картин, сосредоточенных скорее на странных местах, нежели на людях, их населяющих. Среди таких фильмов – в остальном друг на друга совершенно непохожих – миниатюра «После» (After) Лукаша Конопы о немецких концлагерях, функционирующих в наши дни как туристические зоны; «Труба» Виталия Манского о газопроводе, тянущемся от ветки Уренгой – Помары – Ужгород на запад до

2. О картине Виталия Манского «Труба» см. статью Зары Абдуллаевой «Образы документа» в «Искусстве кино», 2013, № 8 или в архиве kinoart.ru/

3. Название этой картины было переведено, судя по всему, не вполне корректно, поскольку речь в ней идет не об исключительности («Только...»), а об искренности, иначе – о прямоте, с которой мальчик признается в своей ориентации однокласснице. Таким образом, точнее было бы «Прям/честен с тобой». Правда, при этом, как и в фестивальном варианте, теряется каламбур, содержащийся в английском варианте названия – Straight with You, поскольку straight означает не только «прямой, простой», но также и «гетеросексуальный». Награждение ленты Даана Бола, сюжет которой подпадает под действие сразу нескольких законов – как гомофобских, так и «детских», – в городе, эти законы породившем, то есть на родине одиозного депутата Милонова, может рассматриваться ответной шпилькой западных экспертов; впрочем, и фильм совсем неплох.

4. Подробнее о фильме «Акт убийства» читайте статью ▸

Александры Новоженовой «Убийство без жертв» в сентябрьском номере «Искусства кино» (http://kinoart.ru/archive/2013/09/ubijstvo-bez-zhertv), а также рецензию Дмитрия Десятерика «Ночь опричника», написанную специально для сайта «ИК» http://kinoart.ru/blogs/noch-oprichnika по горячим следам ММКФ, где этот фильм также был показан.

Германии; отчасти «Последняя станция» (La Última estación) Кристиана Сото и Каталины Вергары о доме престарелых[5]. Несмотря на то что в этих фильмах может быть даже много людей, их главными героями могут рассматриваться пространства.

Джонатан Розенбаум. Я не уверен, что это так. В «Месте, созданном человеком» мне нравится, в частности, то, что этот фильм сделал меня более внимательным к людям, создающим эти здания и этот дизайн.

Евгений Майзель. Что вы имеете в виду?

Джонатан Розенбаум. Стиль фильма заставил меня много думать о людях, которые в этом «Месте...» едва мелькнули. Особенно когда я посмотрел его второй раз. Подобного не происходит, на мой взгляд, с другими картинами, которые вы упоминаете. Для меня этот фильм предлагает не только ужасающий взгляд на будущее, но также и модель того, как можно красиво и весьма напряженно сложить вместе изображение и звук. Можно, конечно, утверждать, что картина предоставляет голос скорее сильным, чем бессильным, но я полагаю, что она делает это, потому что таким образом подрывает «рекламный месседж», звучащий в ней на каждом шагу. Именно поэтому, как я считаю, «Место, созданное человеком» было профинансировано в Европе, а не в Китае.

Евгений Майзель. Я разделяю вашу симпатию к этой картине и приветствую дипломы, врученные ей, а также короткометражке «Только с тобой». Тем не менее в конкурсе было еще несколько весьма солидных работ, оставшихся без поощрения. Что вы думаете о той же «Последней станции»? Какие еще фильмы имели шансы получить награды вашего жюри?

Джонатан Розенбаум. Такие шансы имел «Акт убийства», ибо чрезвычайно понравился как минимум двум членам жюри и был в кандидатах на протяжении всего конкурса. Что касается «Последней станции», то она, на мой взгляд, имеет очень много достоинств, но сосредоточена исключительно на негативных и депрессивных аспектах пребывания в доме престарелых, и это ее ослабляет. Ведь даже в этих домах люди все-таки иногда смеются и переживают некие светлые моменты, а фильм как будто намеренно исключает их из рассмотрения.

Евгений Майзель. Пожалуй, но у меня еще больше претензий к другой чилийской картине, награжденной вами, – «Женщины и пассажир». Она действительно, на ваш взгляд, была лучшим полным метром конкурса? Было ли это решение результатом консенсуса?

Джонатан Розенбаум. Я бы описал это решение как результат «консенсуса по умолчанию». Рациональные, продуманные результаты были сорваны, саботированы поведением одного из членов жюри, вышедшим из обсуждения спустя полчаса после того, как он понял, что его фаворит «Акт убийства» не получит приз. После этого он начал голосовать более или менее произвольно. Например, он большую часть недели проводил кампанию в поддержку «Только с тобой», но затем решил не голосовать ни за что вообще.

Фильм «Женщины и пассажир» был фаворитом председателя жюри[6], которой он пришелся по вкусу по нескольким причинам, включая и то, что это фильм о женщинах. Лично я нахожу концепт фильма очень сильным. Он подразумевает предоставление голоса обычно безмолвным, лишенным его работницам борделя. Это еще одна причина, по которой нашему председателю фильм понравился. Но при этом режиссура картины сильно уступает ее замыслу. Впрочем, как бы то ни было, я бы все равно предпочел ее другим кандидатам и по эстетическим, и по этическим соображениям. Особенно «Акту убийства»

5. Любопытно, что сопродюсером этой картины выступил германский режиссер Филип Грёнинг, автор «Жены полицейского», разделившей Венецианский кинофестиваль на два непримиримых лагеря.

6. Американский кинорежиссер индийского происхождения Мира Наир.

«Акт убийства», режиссер Джошуа Оппенгеймер

и «Голой опере» – двум картинам, настаивающим на предоставлении голоса тем, у кого он и так уже есть, и игнорирующим голоса других.

Евгений Майзель. В свою очередь, я полагаю довольно беспомощным фильм о борделе, но нахожу большими режиссерскими удачами и «Акт убийства», и «Голую оперу». Любопытно, что вы критикуете как раз те два фильма, которые наградило наше жюри. Правда, я согласен с тем, что к «Акту убийства» возникает действительно много вопросов. Касательно и организации проекта, и его повествовательной части. Особенно в той полной «режиссерской версии», которая была привезена в Петербург, – в ней, в частности, встречались откровенные повторы тех или иных схожих эпизодов. Да и в связи с моральным аспектом и отдельных сцен, и замысла в целом.

Джонатан Розенбаум. Я тоже думаю, что этот фильм по меньшей мере вдвое длиннее, чем ему следовало бы, чтобы быть вполне понятым. «Акт…» – один из двух фильмов, которые я посмотрел дважды (второй – «Место, созданное человеком»). До фестиваля я уже видел «Акт убийства», но посмотрел его еще раз в Питере, потому что мне было больше некуда идти. Надо сказать, что в результате второго просмотра мне он понравился больше. Но позвольте процитировать один комментарий в Facebook, сделанный об «Акте убийства» Монте Хеллманом, которого я считаю крупным американским режиссером: «[В фильме мы видим] взгляд на некоторый странный аспект человеческой природы без погружения в то, что он собой представляет. Я почувствовал в этом нечестность, но не был уверен в том, чья именно это нечестность. Фильм снят так, словно не было никакой направляющей руки. Но, возможно, на самом деле их было слишком много и они мешали друг другу». На это я ответил Хеллману, что опасаюсь чрезмерной переоценки этой картины.

Евгений Майзель. Соглашусь с тем, что в ней много неясного и априори не очень чистых, но как бы «зачищенных» приемов. Тем не менее в нашем жюри тоже сразу возникло сильное лобби, поддерживающее «Акт убийства», в частности он очень понравился нашему председателю жюри[7]. Кроме того, не последним аргументом для некоторых членов жюри были размышления об общественном

7. Журналист и телеведущая Ксения Собчак.

«Голая опера», режиссер Ангела Кристлиб

благе, о том, что награждение «Акта...» очевидно и вполне отвечает гуманистическому посланию фестиваля. Было понятно, что фильм имеет все шансы победить, но в самый последний день три члена жюри, и среди них я, синхронно, не сговариваясь, пересмотрели свой взгляд на конкурсную программу и сочли достойной нашего приза «Голую оперу».

Джонатан Розенбаум. Основной упоминавшейся причиной, по которой жюри симпатизировало «Акту убийства», было большое количество «анонимов» в титрах, что, по мнению некоторых, доказывало, будто фильмом совершено или в нем высказано нечто подрывное. На мой взгляд, это ничего подобного не доказывает, поскольку причины для анонимности могут быть самые разные, они далеко не всегда просты или очевидны. Отказ режиссера предоставить слово семьям жертв этих убийств, на мой взгляд, только сыплет соль на рану. Насколько понимаю, они, представители этих семей, и есть те самые «анонимы», благодаря усилиям которых фильм был сделан.

Я понимаю аргументы защитников картины, уверяющих, что у убийц «хватит веревок, чтобы перевешать их всех и самих себя», но я не верю, что убийцы решили бы повеситься сами таким вот хитроумным способом. Как бы то ни было, но основной урок фильма состоит в том, что убийцы время от времени осознают, что они убийцы и их этот факт иногда тревожит. Но, повторюсь, мне не нужно целых три часа, чтобы уловить эту мысль.

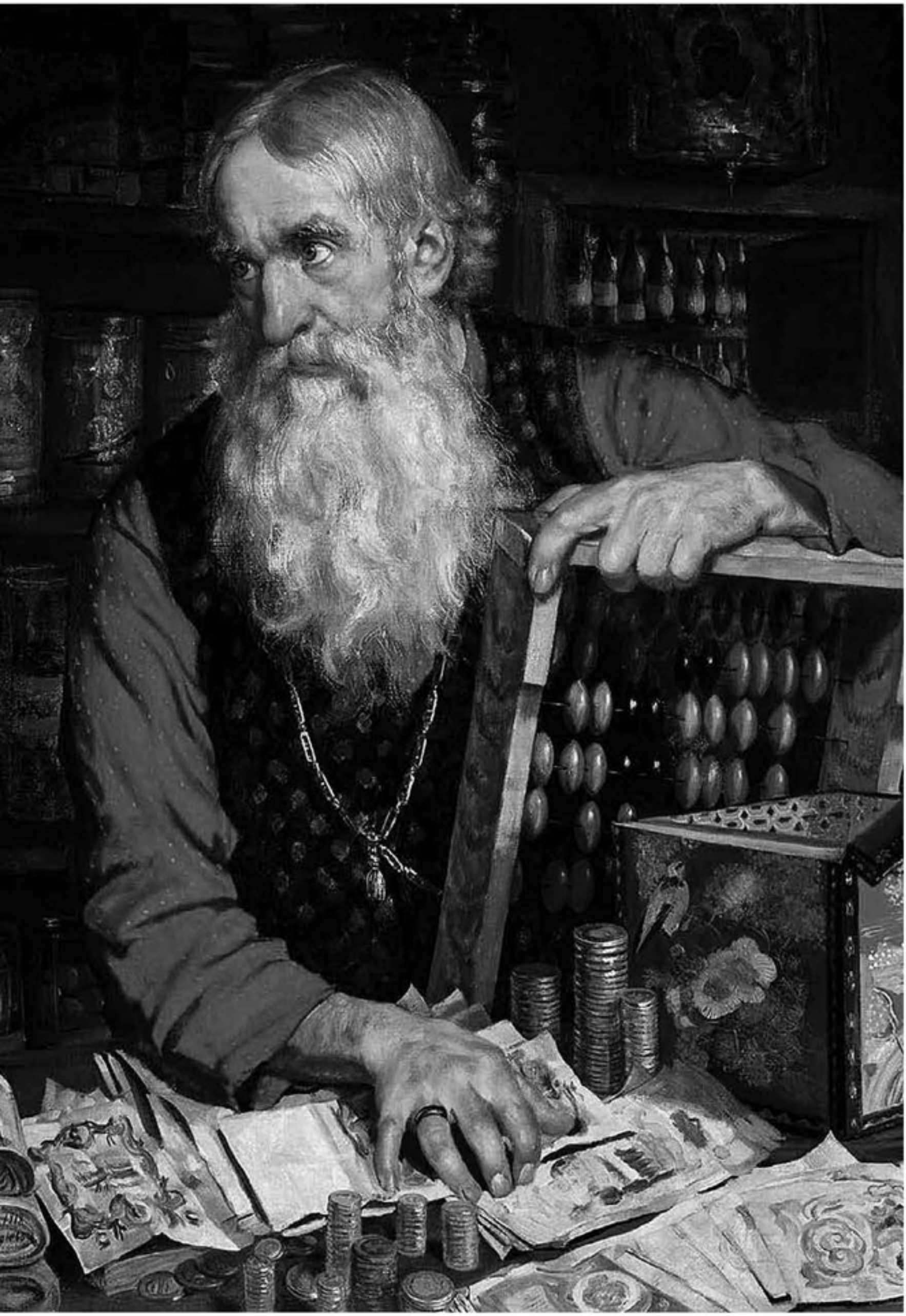
Евгений Майзель. Как я понял, вы также находите этически или эстетически ущербной и «Голую оперу». Но чьи голоса в этом фильме ущемлены или проигнорированы?

Джонатан Розенбаум. Я поддержал другой фильм гомосексуальной тематики в конкурсе – «Только с тобой», поскольку он использует эту тему очень честно, экономно и без каких-либо прочих дополнительных «повесток дня». «Голая опера» поразила меня суетливым стремлением главного героя к публичности. В «Опере», правда, этого тщеславия гораздо меньше, чем в «Акте убийства», но при этом она, по-моему, не рассказывает нам ни о чем, кроме одиночества и несчастий протагониста.

Евгений Майзель. Действительно, главный герой «Оперы» богат, образован, он классический буржуа, но ведь и жанр картины – фильм-новелла, принадлежащий почтенной, условно поствисконтиевской, очень литературной книжной традиции, также тесно связанной с пышностью оперного искусства. Мне также кажется, что эта линия достаточно редко встречается в неигровом кинематографе. Кроме того, это большая удача, если режиссеру удается запечатлеть момент личностной эволюции персонажа, показать, как он непредумышленно и непреднамеренно меняется в процессе съемок. В «Голой опере», на мой взгляд, это происходит.

Джонатан Розенбаум. Я скучал на «Голой опере», но должен признать, что, возможно, это было не рефлексией о том, чем фильм был или не был, а следствием моей усталости к моменту его показа («Опера» демонстрировалась одной из последних на фестивале). Я не увидел связи с Висконти, за исключением, пожалуй, тематики, но не стилистики картины. Мне показалось, что фильм посвящен апологизации того образа жизни, который ведет главный герой, и, поскольку режиссер не оспаривает властные отношения, зафиксированные в картине, я задаю себе вопрос, насколько это оправдано с моральной точки зрения. Но повторюсь: возможно, я не уделил фильму достаточного внимания. +

Санкт-Петербург



НЕ В ДЕНЬГАХ СЧАСТЬЕ

«Круглый стол»

В рамках Открытого фестиваля кино стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии «Киношок» состоялась дискуссия «Не в деньгах счастье», посвященная проблемам финансирования и полноценного развития киноиндустрии в странах бывшего СССР. В обсуждении приняли участие кинокритики, киноведы, продюсеры, режиссеры — участники фестиваля. Модератор — кинокритик Елена Стишова.

Елена Стишова, *критик.* Все понимают, что слоган, придуманный для «круглого стола», – чистая условность, метафора, гипербола, в любом случае иносказание. Кто-то может воспринимать его как прикол, собственно, это и есть прикол. К тому же мне очень нравится это русское присловье. Мы все время от времени повторяем: не в деньгах счастье – в минуты, когда денег совсем нет, а жить-то хочется. Я стою на том – и очень давно, с конца 1990-х: драма не в том, что нет денег – вскоре они появились и в большом количестве, – а в том, что счастья нет. Финансирование, каким бы мощным и солидным оно ни было, не является гарантом успеха. На примерах российского кино это очевидно – а я буду только ими оперировать. Прошу прощения у коллег из республик: я не владею информацией настолько, чтобы опираться на фильмы, произведенные, скажем, в Киргизии.

Так вот, я все время ношусь с мыслью, что только яркие, оригинальные художественные идеи могут вывести нашу киноиндустрию на уровень постоянной динамики.

Обращали ли вы внимание, что постперестроечная история нашего новейшего кино – это череда фальстартов? В 1995 году на «Кинотавре» были показаны три картины: «Мусульманин» В.Хотиненко, «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина – одна из двух-трех картин, которые стали народными без всякой раскрутки, – а также «Время печали еще не пришло» – последняя, по-моему, очень хорошая работа режиссера С.Сельянова, после чего он стал отцом-основателем российского института продюсеров. Все три картины, не сговариваясь, рефлексировали «русскую идею», специфику

←
Борис Кустодиев.
«Купец». 1918

«Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев

русской ментальности. Это было актуально, когда мы вроде бы вышли наконец в свободное, вольное развитие. Мне тогда казалось: вот начало Нового кино. Но продолжения не последовало. И дальше, помните, в 2004 году еще одна вспышка киноиндустрии, когда вдруг появилось несколько обнадеживающих проектов типа «Ночного Дозора». И тоже казалось: вот-вот что-то начнется. Потом я поняла, что у нас такой алгоритм. Что-то начинается и – захлебывается.

В чем дело? Отсутствие творческой среды, по-моему, трагически влияет на кинопроцесс. Все живут параллельно, не возникает диалога между художниками. Нет идей, которые оплодотворяли бы кинематограф. В общем, парадоксальная вещь: вроде бы мы получили свободу слова, передвижения. Неужели только для того, чтобы разбежаться в разные стороны? Наше духовное состояние определяется все чаще по негативной шкале, по тому, что мы потеряли. На мой взгляд, потеряли гораздо больше, чем обрели.

Крупнейший социолог культуры Борис Дубин повторяет почти в каждом из своих интервью, что за постперестроечные годы люди интеллигентных профессий не ввели в обиход ни единого нового смысла. Мы живем в ситуации глубокой духовной стагнации, но настолько вросли в нее и притерпелись настолько, что даже не обсуждаем наш духовный статус. Если собирается какая-то кинематографическая официальная тусовка, то говорят... о деньгах. Не об идеях – сценарных или иных художественных. Это считается как бы даже дурным тоном – вроде как выпендреж.

Я вкратце описала нашу ситуацию, но истинной инспирацией нашей дискуссии было одно внутреннее событие, о котором я расскажу. В августе на популярном сайте kinote.info, который я регулярно просматриваю, мне попалась статья «Деньги на ветер, или Почему фильмы, снятые на госденьги, обречены на провал». Этот текст меня просто сразил. Автор, неизвестный мне Сергей Лавров, представился как эксперт по российской и мировой киностатистике.

Опираясь на его тезисы, хочу изложить вам пунктирно актуальную историю российского кинопроизводства за последние три года. Произошли, я бы сказала, судьбоносные события, которые опять же работают на идею, что не в деньгах счастье.

Все вы помните: когда Никита Михалков сделался «нашим всем» и стал, видимо, навсегда председателем Союза кинематографистов России, он с самого начала высказал идею Фонда кино и толкал ее упорно, пока в 2010 году это не свершилось: фонд был образован. На глазах у изумленной публики. Никто понятия не имел, где, когда и кто принял это решение, но стало известно, что 100 миллионов долларов правительство отстегнуло из бюджета и распределило по студиям-мейджорам, то есть, как было быстро доказано, по наиболее успешным, лидирующим киностудиям России. Сразу возникает вопрос: они ведь и так лидеры, и так богатые, зачем надо им еще давать деньги, которые не надо возвращать? В чем логика? Почему бы не направить их на развитие других студий, на поддержку дебютов? Что предшествовало этому решению власти? Почему это все-таки свершилось в 2010 году?

По итогам 2009 года доля российского в общем бокс-офисе (который к этому времени уже исчислялся миллиардом долларов) составила 28,9 процента. То был своего рода рекорд, этой цифрой оперировали лоббисты: мол, видите, мы уже 30 процентов проката контролируем, значит, киноиндустрия на подъеме – можно вкладывать в нее.

Что происходит дальше? В сборах за 2010–2012 годы доля отечественного кино не поднималась выше 15 процентов, она упала в два раза, при том что денег стало немерено больше. В нынешнем году тоже ожидается доля от общего бокс-офиса в пределах 14–15 процентов.

В 2011 году, через год после того, как студии оприходовали госденьги, была пресс-конференция в ИТАР-ТАСС. Руководители студий-мейджоров заявляли, что государству удалось создать «прозрачную и эффективную систему» распределения средств господдержки, все произведенные фильмы получают широкий прокат. Но 2012 год показал, что по результатам кассовых сборов ни один российский фильм не попал в десятку лидеров проката, в отличие от 2009 года, когда пять из десяти лидеров были российские. Тут же активизировалась Счетная палата, наслала на эти студии аудиторов, которые вынесли вердикт: деятельность фонда, напротив, «непрозрачна и неэффективна». Кинофонд был реформирован, это произошло совсем недавно. В чем смысл этой реформации? В том, что члены Экспертного совета теперь сами себе выделяют деньги. Все эти люди – их трудно назвать продюсерами в западном смысле слова – скорее посредники между госденьгами и производством.

Еще одно очень важное событие произошло в Сочи в мае этого года. Президент созвал своих любимых и наиболее успешных кинематографистов и сообщил, что на производство российского кино за последние десять лет государством было выделено два миллиарда долларов. Где результаты? Только одна крупнобюджетная картина – «Легенда № 17» – «отбила» бюджет (13,5 миллиона долларов), собрав 30 миллионов, правда, включая и зарубежный прокат. Второй за все это время фильм с большим бюджетом – «Высоцкий. Спасибо, что живой». Может, и не «отбил», поскольку половина собранных денег остается кинотеатрам, но по сборам он был второй. Далее привожу цитату из Сергея Лаврова: «Остальные 58 отечественных прибыльных фильмов за всю историю отечественного кинобизнеса из 1150 фильмов, выпущенных

в кинопрокат, были сняты при минимальной ($1 млн) или вообще без поддержки государства». Речь идет о послесоветском времени. И вывод: «Бюджет производства картины не самое главное для создания нормального кино». Выводы С.Лаврова абсолютно «монтировались» с моими интуитивными идеями, хотя я не могла их так эффектно и доказательно защитить, поскольку не владею статистикой проката.

Лавров, в августе еще не зная о баснословном успехе «Сталинграда»[1], считал, что никакие патриотические блокбастеры типа «Сталинграда» с бюджетом более 30 миллионов или «Вия» в 3D не вернут нашего зрителя. От себя добавлю: как не вернула его михалковская эпохалка «Утомленные солнцем–2».

Наших продюсеров, и вы все это знаете, не интересует конечный результат их труда. Потому что зарабатывают они не на реальном успехе фильма, а на его производстве. И покуда это будет продолжаться, нам правильной жизни в отечественной киноиндустрии не видать.

Ирина Павлова, *критик*. В свое время Марк Рудинштейн буквально на каждом мероприятии разговорного жанра на «Кинотавре» выступал с идеей о том, что государственное финансирование вообще надо прикрыть, а кинематограф должен либо выжить сам, либо умереть, потому что тогда он ничего не стоит и незачем ему быть. Марка как общественной фигуры не стало, вслед за ним пришел с этим же заявлением Сергей Сельянов, который на каждом публичном заседании произносит нечто в том же духе: государственное финансирование развращает. При этом сам денежки исправно берет. Так вот: государственное финансирование не развращает лишь в одном случае – если государство за свои деньги спрашивает. Причем не только произведенный продукт. Коль скоро ты произвел фильм за государственный счет, это не твое, ты – исполнитель заказа, не более того. Но почему-то владельцем у нас оказывается продюсер, а деньги при этом он никому не должен возвращать. Такая система, без всяких сомнений, развращает. Если государство выделяет восьми мейджорам кучу денег, то оно должно спросить с них.

Я напомню историю, которая произошла совсем недавно. Замечательный, всеми любимый, глубокоуважаемый режиссер Гарри Бардин не сдал картину в срок по договору. Когда он обратился в министерство с письмом о том, что болел и просит продлить срок производства, ему ответили простыми и, на мой взгляд, правильными словами: на общих основаниях рассмотрим ваш вопрос. И тут поднялся народный вой. Потому что у нас все, конечно, равны, но некоторые равнее. И, главное, чувствуют себя равнее. Они обижаются, когда им говорят «на общих основаниях». Но я очень плохо себе представляю, что, условно говоря, кто-то великий, кто не сделал что-нибудь в рамках договора, вдруг начал оспаривать свою подпись на договоре. Раз подписался под правилами, соблюдай их. Это частный случай. Но на самом-то деле все должны быть равны по ответственности. Могут быть не равны по финансированию, но по ответу за потраченное и за подпись на бумаге все должны отвечать одинаково – как дебютант, так и классик.

Кинематограф – это жестокая фабрика. Я имею в виду массовый продукт, не артхаус, не штучные произведения. И пока это не будет осознано самими кинематографистами, я совершенно уверена, что у нас киноиндустрии никогда не будет. Все тот же междусобойчик, где дружат шуба с шубой, машина с машиной, а дача с дачей. Где сотрудничают не по художественным и профессиональным принципам. История простая. Ее все стараются обходить. Но хватит

1. Дискуссия на «Киношоке» проходила до выхода на российский экран фильма Федора Бондарчука «Сталинград», снискавшего славу самого кассового продукта постсоветского двадцатилетия. – *Прим. ред.*

«Сталинград», режиссер Федор Бондарчук

уже экивоков. Когда мы говорим «зарабатывают на производстве фильмов», это называется «воруют», а не «зарабатывают». Получить бюджет в 20 миллионов, снять на 10 и столько же «распилить».

Есть вещи, которые во всем мире прилично называть своими именами, они наказуемые, включая уголовное наказание. В нашем случае это то, о чем даже разговаривать неприлично. Почему? Если мы поднимаем вопрос о том, что не в деньгах счастье, а мы его поднимаем, мы сейчас, мне кажется, могли бы хотя бы в узком, кулуарном кругу начать этот разговор «по чесноку», а не так, как у нас принято. Если проштрафился – плати штраф, если украл – садись в тюрьму, если хочешь снять «богатое» кино – верни за него выделенные деньги, чтобы они потом профинансировали тех, кто создаст славу и гордость на международной арене и в критической среде. Так действует весь мировой кинематограф.

Есть золотое правило из старого анекдота: «Нет денег – не стройте». Представителям маленьких стран, где производят мало фильмов, полагаю, странно и неловко сейчас слушать наши разговоры. Потому что они выгрызают эти медные деньги, стараются снимать на них хорошее кино, некоторые даже пытаются снимать коммерческое, но это все за три рубля. У нас художник в основном снимает для себя, для родственников и друзей, чтобы один раз собрать полный зал на премьере по специальным приглашениям, где можно выгулять новые наряды и сфотографироваться в окружении звезд, а дальше – хоть трава не расти. Ладно художник, с него взятки гладки, а продюсеру куда деваться? И поэтому, когда Рудинштейн, Сельянов или кто-то еще говорят, что надо отменить государственное финансирование… Не надо его отменять. Нет сегодня у нас рычагов для создания нормального финансового пространства в кинематографе. Нет налоговых льгот, которые были раньше и благодаря которым, между прочим, мы имеем «Мусульманина» и «Особенности

«Высоцкий. Спасибо, что живой», режиссер Петр Буслов

национальной охоты». Эта последняя картина не малобюджетка. По тем временам у Рогожкина бюджет был очень приличный. Любимый народный хит, снятый как раз за счет налоговых льгот, – «Брат-2». Сельянов смог набрать 300 тысяч долларов и на них сгонять в Америку, арендовать аэропорт и т.д. А собрал в прокате в десять раз больше. Но сегодня альтернативных экономических рычагов нет и, кроме государства, дать денег на кино некому. Но оно почему-то очень стесняется спросить с художника. Потому что опять начнутся крики про «кровавый режим».

Наталья Нусинова, *киновед*. По-моему, самое страшное, что мы можем сделать, – потребовать, чтобы государство с нас спрашивало. Кто же будет контролировать и цензурировать? Контроль есть контроль, спрос есть спрос. Что может спрашивать государство?

Ирина Павлова. Верните деньги!

Наталья Нусинова. Не фильм, который они сдали?

Ирина Павлова. Продукт принадлежит продюсеру, а не государству, ему лишь сдается копия. Но государство дало деньги, продюсер прокатал это одной копией на одном сеансе, бабло «распилил» по дороге, а государство не спрашивает, где деньги.

Сергей Азимов, *продюсер*. Государство никогда не спрашивает отдельно деньги и «содержательную часть», идеологию. Если оно спрашивает, то спрашивает все вместе. Вся история нашей жизни говорит о том, что если власти спрашивают, то спрашивают всё.

Наталья Нусинова. Я тоже думаю, что это прямой путь к контролю и цензуре. И еще хочу сказать относительно правил. Естественно, правила есть правила. Но все-таки соблюдать их надо разумно и в рамках приличий. Что бы ни говорили, но если Гарри Бардин, каннский лауреат, классик российского кино, предоставляя больничные листы за три с половиной месяца, просит пролонгации на пять месяцев, сказать ему «идите вон» – это, по-моему, оскорбление.

Ирина Павлова. Ему сказали, что вопрос рассмотрят «на общих основаниях».

Елена Стишова. В стране, где начался период, кодированный приснопамятной формулой «художникам и писателям надо время от времени грозить пальцем», история с Бардиным выглядит совершенно иначе, чем трактует Ирина

Павлова. Когда Никита Сергеевич Михалков запросто входит в любую дверь, ставить Бардина в положение «на общих основаниях»…

Ирина Павлова. Михалков заплатил 700 тысяч штрафа, вернее, не он, а Верещагин…

Сергей Азимов. Я думаю, что у нас есть свобода в выборе тем. Но на то, что ты хочешь снимать, денег не дают, вот и всё. И если мы сами будем призывать к тому, чтобы нас контролировали… Мне в выступлении Елены Михайловны ближе всего и интереснее мысль об идеях, смыслах, о том, что только новые смыслы могут возродить кинематограф и способствовать его последовательному развитию. В такого рода проектах, заметьте, никогда не возникает вопрос, как были потрачены деньги. Да, сложилась порочная практика, когда не совсем мотивированно полученные у государства деньги «распиливаются». Потому что происходит некий сговор. Сговор, который существует согласованно, но тайно. И подобное существует во всем мире.

Елена Стишова. Легальный бандитизм.

Сергей Азимов. Единственное отличие: в иных странах есть киноиндустрия, есть рыночные механизмы, есть абсолютная заинтересованность в конечном результате, в продукте. Мы все понимаем, что создали такую систему, при которой не заинтересованы в эффективном использовании выделенных средств. По крайней мере, я могу сказать о системе, которая существует в Казахстане. Если снимаешь очень хорошее кино, оно все равно обречено. Зрительский успех и большие сборы для него практически невозможны. Есть какие-то отдельные вспышки, например фильмы «Кочевник» или «Старик». Но это исключения. В целом же картина совершенно безрадостная. Не существует национального проката. А существующая сеть кинотеатров не в состоянии «отбивать» те деньги, которые вкладываются в производство фильмов.

Мы в ситуации, когда государство кладет деньги в одну копилку – в национальные компании. Парадоксально, но независимое кино существует или выпрашивая деньги у государства, или находя их на стороне. Но экономическая ситуация не самая лучшая сегодня, учитывая общий экономический кризис. Мы, например, за то, чтобы иметь вторые двери, в которые мы могли бы войти. Пусть это будет Фонд развития национальной кинематографии. Но должно быть право выбора. Его у нас сегодня нет. При всем том, когда вы произносите цифру – два миллиарда долларов, выделенных из бюджета за десять лет, – это что-то из разряда невообразимого. Если бы нам дали такие деньги, мы бы знаете какое кино сняли?

Ирина Павлова. Независимость независимого кино, которому деньги дает государство, – это как? Понятия «независимый» и «деньги от государства» – как они совмещаются в вашем сознании?

Сергей Азимов. Мы с вами живем на разных планетах. Абсолютно независимого кино нет и не будет никогда. Есть негосударственные студии, давайте будем называть это явление «негосударственный кинематограф». Великое преимущество: мы находим, выбираем и снимаем то, что нам кажется интересным и полезным, нужным для того, чтобы народ не превратился в быдло.

Елена Стишова. Интересно. Мы делаем как раз наоборот.

Сергей Азимов. Я посмотрел здесь альманах «Диалоги» Ирины Волковой. Вот независимое кино – в смысле идей, темы, концепции. Это то, что мне позволило понять духовные искания русского народа – молодой его части. Независимое

кино стоит прежде всего на том, что несет новый, мощный потенциал – концептуальный, идейный, художественный.

Андрей Битов, *писатель*. Никаких идей не может быть, потому что государство не заинтересовано в идеологии – оно заинтересовано только во власти. У нас и нет государства, у нас есть власть. Поэтому довольно нелепо, чтобы государство с нас спрашивало, когда мы не можем спросить с государства. Я вспомнил случайно написанную фразу из своей повестушки начала 1970-х годов. Я сам ее до сих пор не понимаю, но она мне нравится. «Нищета – ведь это же еще и бедность». Не могу понять, но это правда. И если мы не можем спросить, куда деваются общие деньги, то этот разговор для меня, поскольку я не в цеху, ни о чем. Хотя сказано здесь все было очень хорошо и справедливо.

Я могу сказать о том, что я вижу. А я уже простой обыватель, смотрю телевизор, все это «мыло». Реклама – самое раздражающее, потому что прерывает какой-то, допустим, более или менее приличный детектив. И вдруг слышу

«Диалоги», режиссер Ирина Волкова

такие тексты, обращенные ко всему миру: «Перед концом света люди желают жить лучше: ходить в лучшие рестораны, одеваться в лучшую одежду...» Получается, конец света – это хороший бизнес-проект, вот и всё.

Мне проще, потому что не нужны деньги на производство. Бумагу и карандаш пока никто не отнимал. Могу писать что хочу. Издадут или нет – это другое дело. А издать теперь, оказывается, можно, потому что с 1991 года, сразу после путча, я стал своим собственным продюсером. Зарабатываю каким-то непонятным делом, продал одну квартиру, сдаю другую, издаю свои книги. Но хотя бы ухожу в ноль. Другое дело, что этих книг никто не видит и не читает. Но тексты я могу напечатать немедленно. Такой «горячей» книги, как я только что издал – «Все наизусть» к столетию событий 1913 года, потому что нынешние события постоянно сравнивают с теми, – никогда еще не издавал. Если увидите где-то – купите. То, что я говорю сейчас, – продолжение того текста, в котором я просто сложил все, что сумел опубликовать и сказать про 2013 год.

Я бросил писать. Но у меня получилась книжка, написанная за один год, это мне не стоило ни копейки. Мне она не принесет ни копейки, я и не прошу. Вы этого не прочтете, если не найдете в Интернете. Я сам себе продюсер,

у меня «свое кино»: каждая книга – это проект, так же как фильм. Я трачусь на издание своих книг вот уже больше двадцати лет. Живу без денег, и нормально. Как при советской власти жил без денег, так и теперь живу без них. Будет день – будет пища. И поэтому я сегодня предпочитаю ходить в храм. Мы все время просим, чтобы было так, как нам хочется. А надо жить так, как есть.

Виктор Тихомиров, *режиссер*. Чего мы хотим добиться от киноиндустрии? Рассматриваем ли мы ее в плане создания рабочих мест, прибыли или речь идет еще и об искусстве? Это разные вещи. Дело тут в механизмах. Даже если просто раздавать деньги нищим на паперти, то и у них найдется кто-то главный, который все у остальных отнимет и пропьет. Как только деньги попадают кому-то в руки, они сразу же приобретают конкретный смысл и силу. Власть, если она будет распределять деньги и требовать отчет, обязательно будет навязывать свои темы, идеологию и прочее. Свобода тут же начнет уменьшаться.

Если у человека есть высокие порывы заниматься искусством, то никто ему не станет препятствием. Человек сам найдет деньги, снимет кино. Я точно такой же путь прошел. Никакой господдержки у нас не было. Однако нашлись деньги. За счет сценария, дружбы. Однажды после небольшого сюжета по ТВ позвонила одноклассница – тридцать лет не виделись. Она разбогатела. Миллион не дала, но 200 тысяч принесла. В тот период я должен был снимать детей, и эти съемки нельзя было откладывать надолго: дети быстро растут меняются, взрослеют. Так что она меня очень выручила. И так на каждом шагу.

Али Хамраев, *режиссер*. Андрей Битов вернул нас с небес на землю. Но, на мой взгляд, происходит нормальный исторический процесс. Мы все пытаемся что-то кому-то доказать, а те, кому мы хотим это доказать, нас не слышат и даже не видят. На исторической майской встрече с президентом в Сочи, в том сиропном хоре одна только реплика Станислава Говорухина все поставила на место. Он сказал Путину: поймите, что все деньги, которые государство дает в год на российское кино, – это бюджет одного американского блокбастера. И всё. Когда говорит друг мой Азимов: нам бы те два миллиарда на десять лет… Что такое два миллиарда на десятилетие? Это двести миллионов долларов в год. «Аватар» американский дороже стоил.

Фильм «Диалоги», дебют Иры Волковой, девушки из Красноярска, которая несколько лет назад занималась в международной киношколе у Рустама Ибрагимбекова, обошелся в 6500 долларов. Она делала его три с половиной года. У нее бесплатно снимались наши замечательные актеры во главе с Владимиром Меньшовым. Лучше этой его работы я за последние годы ничего не видел. И он, когда узнал, что никто не берет деньги – ни Цыганов, ни Яценко, – сказал, что тоже ничего не возьмет. Я спросил у автора сценария и режиссера: неужели и междометия прописаны были в сценарии? Она ответила: да, были. И репетировали, в страшный холод работали, и сняли-таки. За три с половиной года.

…В Узбекистане ко мне подошел актер, важный такой, как-то у меня снимался много лет назад. Говорит: «Я теперь режиссер. Любой ведь теперь снимает, а я все-таки актер, театральный институт закончил, у вас работал. Вот и подумал: что я хуже других? Достал пять тысяч долларов, снимал в особняке у моего дяди маленькой камерой, «Мерседес» мой друг дал на два дня, артиста взял нашего эстрадного. Снял – и 10 тысяч баксов еще заработал». Как? Поехал в Чимкентскую область к казахам, там живут около миллиона узбеков, есть кинотеатр. Сам билеты продавал, 50 процентов хозяину отдал. Потом

в Таджикистан поехал, в Киргизию, в узбекские анклавы. Почему все сам? А как же, пираты везде.

Такое в Узбекистане независимое кино. Таких студий, как у этого парня, больше ста. Дочь президента, Гульнара Каримова, президент фестиваля «Золотой гепард», недавно не выдержала, собрала всех: «Что вы делаете? Что вы творите со своим народом? Я говорила с нашими режиссерами – никто из них не видел ни одного фильма мастеров наших узбекских, не говоря уже о российском и западном кино. Никто ничего не знает». Вот два полюса независимого кино.

Алла Бобкова, *критик*. Всем известно, что Белоруссия зависит не только от российских нефти и газа, но и от российских телевизионных проектов, которые снимаются в больших количествах в нашей стране. В наших лесах тайгу снимают, в наших карьерах – Мексику, в наших дворах – московские дворики. Один российский продюсер, когда я его спросила, почему он так любит у нас работать, сказал, что его группа успевает снять пять-шесть объектов, передвигаясь по Минску, потому что тут нет пробок, хороший второй – технический – состав. В России он говорит, что налоги платит в Белоруссии, а у нас – что налоги уже заплатил в России.

Конечно, съемки россиян поддерживают производственную базу. Государство дает деньги в основном на производство фильмов, но кино у нас нет, увы. Не стану углубляться в причины. Наша управленческая система киноиндустрии является уменьшенной моделью государственной системы. Отсутствует стратегия, принимаются только ситуационные решения. Все под колпаком, под контролем, не пройдет то, что не соответствует официальным идеологическим представлениям. Но при этом бывают счастливые случайности. К примеру, дружба одного творца с другим. Так у нас появился эстонский режиссер Пеэтер Симм. В прошлом году вы видели его картину «Одинокий остров», там белорусы в производстве участвовали вместе с латышами и эстонцами. Таких фильмов у нас снято несколько. У нас работали Ильмар Рааг, отличный мастер, чуть раньше Константин Лопушанский, Сергей Лозница. «Беларусьфильм» в производстве фильма «В тумане» участвовал совсем немного. Но в тот момент, когда Лозница мог остановиться, у него кончился бюджет. И белорусские 150–160 тысяч долларов – не прямые деньги, а услуги: съемочное оборудование, запись звука – ему очень помогли. Так что иногда даже ничтожная доля кооперации спасает картину.

Гатис Упмалис, *продюсер*. Ситуация в Латвии на данный момент: у нас просто нет денег на кино. Миллион евро – это недостаточно, чтобы удержать профессионалов, чтобы киношники не разъехались по Европе. Но мы сейчас над этим работаем, есть какие-то подвижки. Постепенно увеличивается бюджет, есть соответствующая программа. Мы считаем, что это очень важно – убедить правительство выделять государственные средства из бюджета для производства латвийского кино.

Условия у нас очень жесткие. Государство может давать 70 процентов бюджета игрового фильма. Чтобы получить остальные 30 процентов, тебе нужно убедить все то же государство в фактических затратах финансирования. Есть еще источники, из которых мы также получаем деньги, – европейские фонды, например. Все участвуют в конкурсе, получают гранты. Бывает, что сценарий переписывается по нескольку раз, пока не доводится до кондиции, и тогда экспертная комиссия утверждает его. В этой комиссии у нас работают люди,

«Роль», режиссер Константин Лопушанский

которые находятся под строгим контролем – они сами должны отвечать за те проекты, которые запустили в производство. В этой должности каждый из них работает только два года. Это тоже дает какой-то контроль и обеспечивает ответственность того или иного чиновника, который выбирает конкретный проект в конкурсном порядке.

Раньше, в советское время, Рижская киностудия производила девять фильмов ежегодно. Бюджетные средства поступали напрямую в киностудию. Из этих девяти, может, один фильм был хороший. Так что только оптимальное количество денег дает гарантию стабильного существования индустрии. Если снимается малобюджетный фильм, может пройти три-четыре года, прежде чем мы увидим результат. Может, фильм окажется хороший, попадет в Канн, Берлин и в тоже время получит какую-то кассу. Но необходимо, чтобы в стране стабильно функционировало производство. Сейчас мы работаем над тем, чтобы у нас финансировалось пять полнометражных фильмов в год. Тогда через несколько лет мы сможем подвести итоги.

Один ирландский продюсер – Дэвид Коллинз – сделал фильм «Однажды» в 2006 году за 150 тысяч долларов. Этот фильм собрал в мировом прокате более 20 миллионов. Я встречался с продюсером, он в процессе работы вообще не знал, что делать, может, даже закрыть проект. Но у них тоже есть стабильность в кинобизнесе, они производят 12 фильмов в год, поэтому могут ждать, пока придет хорошая идея. Наши кинокритики тоже говорят, что лучше делать «маленькие» фильмы. При небольшом бюджете мы часто работаем в копродукции, ищем соответствующих партнеров. Работаем с небольшими странами: Швейцарией, Австрией, Финляндией. Сейчас нам помогает городской фонд самоуправления, и мы обслуживаем иностранные проекты, в том числе российские сериалы. До 20 процентов средств, потраченных в Риге, нам возвращается. Очень много сейчас таких проектов из России, Америки, Японии, Кореи и других стран, которые хотят снимать. Они находят своего местного сервисного продюсера. Эта система работает и тоже помогает обеспечить зарплатами профессионалов, которые делают черную работу.

У нас действует такая система: если твой фильм попадает на фестиваль класса «А» или в конкурс двенадцати международных фестивалей, ты можешь

получить один грант (около 40 тысяч евро) на развитие следующего проекта. Второй грант – если ты набираешь достаточно зрителей в Латвии. За каждого зрителя тебе платят два доллара дотации, и тогда ты можешь собрать что-то, что можно вложить в развитие следующего проекта. Если ты успешно работаешь, то у тебя есть возможность работать и на фестивалях, и в кинотеатрах, можешь получить какое-то коммерческое партнерство. Но у этой системы, в условиях Евросоюза, свои проблемы. Был кризис, и эту программу закрыли. Сейчас планируется перезапустить ее в каком-то другом виде.

Гульбара Толомушева, *киновед*. Вы знаете Актана Абдыкалыкова – это художник, который внес огромный вклад в кинематограф нового поколения. У него есть свои независимые организации, включая Oy Art Film Producing Company, где он создает свои фильмы и помогает другим режиссерам. Есть Фонд развития кинематографа. В рамках работы этого фонда уже несколько лет организовываются продюсерские курсы для молодых кинематографистов. Наша государственная структура – Департамент кинематографии дает небольшие деньги. Режиссер с мировым именем Марат Сарулу запустился с проектом, который снимает фактически за 50 тысяч долларов, вкладывает еще и свои деньги. Еще два года назад пик финансирования составлял вообще 20 тысяч долларов. Но и за эти деньги тоже идет борьба. Претендовать на них могут такие режиссеры, как Марат Сарулу, Нурлан Абдыкадыров – люди старше пятидесяти лет.

Есть альтернативные пути. Фонд развития кинематографа обучает людей терпеливо пробиваться во всевозможные фонды поддержки кино на крупнейших фестивалях. Так работают Актан Абдыкалыков, фактически все его фильмы сняты на западные деньги. Хотя сейчас он, как шутят друзья, «пошел по рукам», в Казахстане снимает сериалы. Эрнест Абдыжапаров, тоже режиссер известный, с мировым именем, снимает за крошечные деньги. Но и он даже 20 тысяч долларов не может «отбить». Я его ругаю, говорю: как можно снимать фильм за пять ночей и пять тысяч долларов. А он мне в ответ: твой любимчик Бекбулатов снимает свою картину за десять дней. Финансирование мизерное. Фильм «Такси и телефон», честно скажем, провалился в прокате, многие его критиковали. Мне приятно, что здесь его оценили, хорошо приняли.

Мы сейчас на той стадии, на которой были казахи, когда запускался «Кочевник». Для нас «Курманжан Датка» – аналогичный проект, он имеет большое политическое, идеологическое значение. Производство ведется уже несколько лет, все ждут этот фильм про легендарную «мать нации». Это будет повод для разговоров, дискуссий, критики. Повторится, видимо, ситуация, как с фильмом «Кочевник», который вызвал восторженный отклик у огромной массы зрителей.

Елена Стишова. Спасибо всем. Мне кажется, что итог подвел Андрей Георгиевич Битов. Он очень внятно сформулировал: у нас есть власть, но нет государства. А раз его нет, то нет и внятной стратегии. Стоит ли удивляться, что на культуру всем глубоко наплевать. Властям как бы невдомек, что это бэкграунд, из которого все растет.

У меня есть коллеги-слависты, американцы. Когда мы встречаемся на конференциях, они обычно говорят, что экшны, боевики Голливуд делает лучше, чем мы, и всегда будет делать лучше. «Но где же ваш притягательный русский мистический продукт?» – вопрошают они. В процессе последнего двадцатилетия мы утратили этот бренд. «Русский нарратив, русский финал, русский мистический продукт» – этого больше нет.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Рустам Ибрагимбеков

КАВКАЗСКОЕ ТРИО

Увеличенный линзами микроскопа человеческий глаз кажется живым существом с темным, похожим на колодец отверстием зрачка.

Человеческий глаз превращается в черный круг, и постепенно вырисовываются контуры автомобильной камеры, качающейся на воде. В центре обрамленного черной резиной круга из воды появляется голова мальчишки лет девяти-десяти.

Сверстник мальчика, Фархад, смотрит на море с высокой скалы. Ему кажется, что оно очень далеко внизу. В блестящей от солнца воде темнеют головы плавающих детей. Все они смотрят на Фархада.

Фархад сжимает кулаки, закрывает глаза, отходит от края скалы, снова подходит…

Мальчишка. Прыгай, Фархад! Не бойся!

Титр: «Москва, 16 октября, 13.40»

Приятный, ласковый голос врача, прильнувшего к окуляру микроскопа, соответствует его холеному лицу с коротко остриженными седыми волосами. Профессора, ему пятьдесят шесть лет, зовут Эдуардом Артемьевичем.

Эдуард Артемьевич. Вас сильно испугали в Америке. Но в глазах ваших я не вижу ничего опасного. Конечно, Америка великая страна, но никому нельзя доверять слепо. Когда назначена операция? И сколько стоит?

Пациент. Пятнадцать тысяч…

Эдуард Артемьевич. Все понятно.

Оторвавшись от микроскопа, Эдуард Артемьевич подмигивает пациенту и, приложив кулак левой руки к его лбу, наносит крепкий удар ладонью другой руки.

Эдуард Артемьевич. Больно?

Пациент. Нет.

Эдуард Артемьевич. В ближайшие годы никаких операций. Понятно?

←
Баку.
Фото: azerbaycanegitim.com

Пациент. Но вы даже не посмотрели рентгеновский снимок…

Он тянется к портфелю…

Эдуард Артемьевич. Снимок меня не интересует. Я все увидел в ваших глазах. У вас несколько небольших грыж Шморля по всему позвоночнику. Одна, довольно большая, в шейном отделе, и мы ею займемся через несколько лет.

Пациент достает из кармана две стодолларовые купюры и, стесняясь, пытается пристроить их на столе рядом с микроскопом, но Эдуард Артемьевич останавливает его решительным жестом.

Эдуард Артемьевич. А сейчас деньги потратьте на более важные вещи. Дети есть?

Пациент. Да.

Пациент смущенно убирает деньги и натыкается взглядом на висящую на стене фотографию, на которой изображены высокая скала в море и купающиеся возле нее мальчишки.

Пациент. А это кто на фотографии, ваши дети?

Эдуард Артемьевич. Нет. Это я с друзьями в Батуми. Стройный тогда был!

Эдуард Артемьевич указывает пальцем на одного из мальчишек. Маленький Эдик на фото мало похож на взрослого Эдуарда Артемьевича.

Титр: «Москва, 16 октября, 14.10»

Эдуард Артемьевич, сняв халат, под которым оказался ладно сидящий твидовый пиджак, выходит в приемную. Здесь его ждет пожилой кавказец в белом плаще.

Эдуард Артемьевич. А, Гамлет-джан, здравствуй, дорогой!

Гамлет. Я не опоздал?

Эдуард Артемьевич. Гамлет не может опоздать, Гамлет может только припоздниться…

Он обнимает гостя.

Гамлет. Поздравляю. Это наша большая гордость! Такой сын.

Эдуард Артемьевич вытаскивает из кармана пиджака конверт.

Эдуард Артемьевич. Два билета в третьем ряду. Лучшие места.

Гамлет. Спасибо. Как спектакль называется?

Эдуард Артемьевич. «Петля». Ибрагимбеков.

Гамлет. Азербайджанец?

Эдуард Артемьевич. Да. «Белое солнце пустыни» написал.

Гамлет. «Белое солнце…» видел. Хороший фильм. А другой пьесы не было?

Эдуард Артемьевич. Ты меня достаешь, Гамлет…

Гамлет. Быть или не быть – вот в чем вопрос…

Эдуард Артемьевич. Извини, меня ждут…

Гамлет уходит, что-то бормоча под нос.

Титр: «Москва, 16 октября, 15.00»

Эдуард Артемьевич, уверенно руля своей «Тойотой», подъезжает к театру «Модерн». Звонит мобильный телефон. Эдуард Артемьевич тормозит у тротуара и поспешно лезет в карман за телефоном.

Эдуард Артемьевич. Слушаю… (*Длинная пауза.*) Я в тебе не сомневался, Фархад. Завтра утром он будет в Баку… С кем ему связаться? Понятно… Спасибо…

Титр: «Баку, 16 октября, 15.00»

Высокий мужчина с чеканными чертами лица разговаривает по телефону, расхаживая по заставленному книжными шкафами кабинету. Это директор нефтехимического НИИ, известный ученый и общественный деятель Фархад Агаев.

Агаев. Я не могу не выполнить твою просьбу, Эдик. Но ты очень осложнишь жизнь своему сыну. И всей семье… Ну как знаешь. Я не мог не сказать тебе…

На пороге появляется помощница Агаева – очень худая седая женщина лет шестидесяти.

Помощница. Опять он?

Агаев садится за свой стол, на котором среди бумаг притаилась фигурка китайского божка из нефрита. Агаев притрагивается к нему, и божок начинает неодобрительно качать головой. Агаев поднимает глаза на помощницу.

Агаев. Он сошел с ума, по-моему.

Помощница. Как и все они.

Агаев. В загсе накладок не будет?

Помощница. Она вас очень уважает. Но удивилась просьбе. И вообще… это так некстати… Извините, напрасно вы согласились ему помочь.

Агаев. Я не мог ему отказать. Это друг детства.

Помощница. Может быть, больше вас с ним не соединять?

Агаев (*улыбается*). Желательно вообще ни с кем…

В кабинет стремительно входят два сотрудника института. Один из них держит в руках планшетный компьютер.

Сотрудник. Почти все новостные агентства разместили видео с вашим заявлением…

Сотрудники подходят к столу, и один из них включает видеозаявление Агаева, размещенное на новостном сайте az.news. Картинка на экране оживает.

Агаев на экране. Я ответственно заявляю: необходимы чрезвычайные меры. В течение ближайших лет добыча нефти в Азербайджане резко сократится. И если страна немедленно не заложит основы постнефтяной экономической стратегии, нас ждет катастрофа. К сожалению, ряд высокопоставленных чиновников из-за личной заинтересованности используют все свое влияние, чтобы сохранить режим интенсивной нефтедобычи до полного истощения ее запасов. Я передал руководству страны имена этих должностных лиц и исчерпывающие доказательства их коррумпированности…

Раздается звонок телефона. Агаев выключает трансляцию, снимает трубку.

Агаев (*говорит по-английски*). Да. Это я… Мне предложили уйти… Из-за моих выступлений в средствах массовой информации… Я пытаюсь им объяснить, что моя общественная активность никакого отношения к деятельности института не имеет. Но уже принято решение со мной расправиться. Не волнуйтесь, мы не собираемся сдаваться… Все исследования по вашему материалу будут закончены в срок. Поддержка? Поддержка всегда уместна. До свидания… (*Вешает трубку, обводит взглядом своих сотрудников.*) Предупредите всех: в связи со сложившимися обстоятельствами, чтобы не подвергать вас и ваши семьи опасностям, которые ждут нас в будущем, подписи под заявлением ставятся добровольно. У каждого есть выбор…

Смотрит на помощницу.

Помощница. Я уже всем сказала…

Китайский божок на столе продолжает качать головой.

Титр: «Москва, 16 октября, 15.10»

Эдуард Артемьевич прохаживается по фойе театра в ожидании своего сына Тимура. Наконец тот появляется в гриме и костюме Распутина.

Эдуард Артемьевич. Что они с тобой сделали, сынок?!

Он тянется к бороде на подбородке Тимура, но не решается притронуться.

Эдуард Артемьевич. Договорился?

Тимур. Не разрешает…

Тимуру неловко перед отцом. У Эдуарда Артемьевича от сообщения сына начинает дергаться правый глаз.

Эдуард Артемьевич. Может быть, мне с ней поговорить?

Тимур. Ни в коем случае! Бесполезно…

Эдуард Артемьевич лезет в карман за платком, прикладывает к дергающемуся глазу. Ему трудно говорить.

Эдуард Артемьевич. Ты мой сын… Я не хотел, чтобы ты знал… У меня проблемы… Завтра я должен ехать в Тбилиси… Приехала моя тетка по матери, та, что живет в Париже. Она уже дважды звонила. Ей восемьдесят девять лет. Я обещал ей показать твои метрики…

Тимур. Зачем?

Эдуард Артемьевич смущенно отводит глаза и становится похож на мальчишку, которого поймали на чем-то недозволенном.

Эдуард Артемьевич. Она не верит, что у меня есть сын.

Тимур. То есть как не верит? Ты ей говоришь, что у тебя есть сын, а она не верит?

Эдуард Артемьевич. Она считала, что у меня нет детей, но, когда ты переехал в Москву, я написал ей о тебе, и она хочет завещать тебе свой дом и много другого…

Чувствуется, что вынужденное признание далось Эдуарду Артемьевичу с трудом.

Тимур. Хорошо, я сделаю это.

Титр: «Москва, 16 октября, 14.00»

На сцене декорация парижской мансарды 20-х годов, с потолка свисает веревка, завязанная в петлю. Главный герой пьесы полковник Субботин подходит к петле. Задумчиво ее разглядывает. Начинает говорить ровным будничным голосом.

Субботин. Ну, что ты молчишь? Если бы не ты, я давно бы это сделал. Не хотелось доставлять тебе радость. Но то, что происходит в России, выдержать невозможно: одно за другим, одно за другим, трагическая цепь, и начало ей положено тобой…

Из глубины мансарды появляется Тимур–Распутин. Он существует лишь в воображении полковника, но ведет себя, как реальный персонаж.

Субботин взбирается на табуретку, берется за петлю.

Распутин. А я ведь предупреждал, я говорил всем: и императору, и матушке, и другим: «Убьют меня – погибнете… Все погибнете – и вы, и Россия погибнет…» Почти пятнадцать лет прошло, как вы меня убили, но и сегодня не сообразят ваши слабые головушки, что к чему. Меня Господь недаром послал своему помазаннику на помощь… Его все вокруг худому учили, а он слушал: «мир – бесчестен, мир – предательство», а какое это предательство, если народ свой от погибели спасаешь? Был бы мир, не было бы революции, кровищи этой…

Субботин. Сколько тебе немцы за этот мир заплатили?

Распутин. А за благое дело почему бы и денежек не взять? Немцу тоже мир нужен был, вот они и пытались через меня царя уговорить… А убили меня, они денежки большевикам отдали и Брестский мир получили, а Россия погибла…

За ходом репетиции следит главный режиссер театра – стройная женщина лет пятидесяти с властными манерами; она не очень довольна Тимуром, но старается говорить спокойно.

Режиссер. Что с тобой сегодня, Тимур? Что-то случилось? Ты же делал это много раз… И вчера ты работал замечательно! Надо вести себя уверенно, иронично, но при этом и чуть пафосно. Ты – воображаемый персонаж, ты существуешь только в воображении Субботина…

Тимур. Но в его воображении я вполне реален…

Режиссер. Не бойся пафоса – ты должен почти вещать. Ты – проповедник.

Тимур. Важно не перегнуть палку…

Тимур умолкает, услышав за спиной шепот. Оглянувшись, видит в глубине декорации пожилого мужчину.

Мужчина *(шепотом)*. Не слушай ее, ты правильно играешь.

Тимур в растерянности.

Режиссер. Семен Теодорович, опять вы на сцене! Марш в гардероб!

Пожилой мужчина исчезает. Тимур собирается продолжить свой монолог.

Режиссер. Ну хорошо… На сегодня хватит…

Она быстро идет к выходу из зала, словно предчувствуя, что Тимур обратится к ней с просьбой.

Тимур догоняет ее в фойе, в дальнем углу которого установлены телевизионные камеры.

Тимур. Светлана Александровна… извините…

Режиссер *(не оборачиваясь)*. Нет! Это невозможно.

Тимур. На один день! Мы же отдыхаем завтра!

Режиссер. Решается твоя судьба… Я не разрешаю. Ты должен быть в Москве.

Тимур. Я успею вернуться!

Режиссер. Разговор окончен.

Режиссер направляется к своему кабинету, проходя мимо гардеробной, грозит кулаком Семену Теодоровичу, пытающемуся спрятаться за рядами вешалок.

Тимур дает интервью. Его снимают две телевизионные камеры, еще один журналист щелкает фотоаппаратом.

Тимур. После окончания Щукинского училища я вернулся в Баку и десять лет играл

сразу в двух театрах. Но возможность дебютировать на московской сцене была моей давней мечтой.

Журналист. Вы, азербайджанец, выйдете на сцену одного из самых интересных театров Москвы в роли русского мужика Распутина. Не волнуетесь?

Тимур. Волнуюсь, конечно. Успех в этом спектакле определит многое в моей профессиональной судьбе. Но моя жизнь в Баку, интернациональная среда, в которой я вырос, и образование, которое я получил, подготовили меня к любой роли мирового театрального репертуара. Теперь все зависит от меня.

Журналист. Спасибо.

Оператор выключает камеру.

Тимур выходит из театра и в раздумье останавливается под громадной афишей с его портретом в роли Распутина.

Титр: «Баку, 16 октября, 21.00»

Через несколько часов Тимур выходит из здания аэропорта в Баку и идет к стоянке такси.

Титр: «Баку, 16 октября, 21.30»

В просторной комнате-студии, совмещающей столовую и кухню, жена Тимура Тамилла что-то пишет за обеденным столом. Слышен звонок.

Открыв дверь, Тамилла видит виновато улыбающегося Тимура.

Тамилла. Что случилось?! Премьеру отменили?!

Неожиданный приезд Тимура испугал Тамиллу настолько, что она, застыв на пороге, мешает ему пройти в дом.

Тимур. Не волнуйся. Всё в порядке. Я на один день.

Наконец Тамилла отступает на шаг, Тимур ставит свой чемоданчик у вешалки и обнимает жену.

Тимур. Я из-за метрик. Без меня загс их не выдает.

Тамилла. Из-за каких метрик?

Тимур. Я же тебе говорил… Как малыш? Почему он спит в столовой?

Тамилла. После твоего отъезда он засыпает только здесь.

Тимур. Странно…

Тимур подходит к дивану, на котором спит их сын. Осторожно, чтобы не разбудить, целует его. Тамилла отходит к окну, Тимур идет за ней.

Тамилла. Зачем тебе метрики?

Тимур. Я же тебе говорил… Забыла?

Тамилла. Почему такая срочность? И вообще, ты понимаешь, что будет со всеми нами?

Тимур. Через месяц вы переедете ко мне…

Тамилла. А куда переедут все остальные? Мой брат? Наши родители? А твой отчим? Он умрет, когда узнает! Тридцать лет ты называл его отцом, а теперь отказываешься от фамилии…

Тимур. Не преувеличивай, он всегда знал, что у меня есть родной отец.

Тамилла. И ты это знал.

Тимур. Да, знал. Но одно дело знать, а другое – увидеть, обнять, почувствовать родную кровь. Знаешь, как мы похожи во всем! Я не могу ему отказать, пойми…

Тамилла. Все знали, что у тебя отец – армянин, но ты хоть раз услышал обидное слово от нас?

Тимур. Тебе это трудно понять…

Тамилла. Мне трудно понять другое. Из-за прихоти какого-то…

Тимур. Почему прихоти? Он хочет, чтобы родной сын носил его фамилию. Это нормально, по-моему…

Тамилла. А то, что его внук из-за этого не сможет больше в родной город приехать, – тоже нормально, по-твоему?

Тимур не знает, что ответить жене.

Титр: «Тбилиси, 16 октября, 22.00»

В маленьком ресторанчике на берегу Куры три пожилых музыканта в национальных костюмах выводят на дудуках печальную, трогающую душу старинную мелодию.

Эдуард Артемьевич и приехавшая из Парижа тетка Русудан стоят на балконе с красивым видом на ночной Тбилиси.

Русудан. Ну, где твой сын?

Эдуард Артемьевич. У него послезавтра премьера в Москве.

Русудан. Я тебе не верю.

Эдуард Артемьевич натянуто смеется и оглядывается по сторонам, но ужинающие за столом трое мужчин и две женщины разговаривают громко, поэтому Русудан никто не услышал.

Эдуард Артемьевич. Завтра вечером я покажу тебе его метрики.

Русудан. Что такое метрики?

Эдуард Артемьевич. Свидетельство о рождении.

Русудан. Я ничего в этом не понимаю. Сколько ему лет?

Эдуард Артемьевич. Тридцать три.

Русудан. Похож на тебя? Такой же врун?

Эдуард Артемьевич. Когда я тебе врал?

Русудан. Всю жизнь.

Эдуард Артемьевич. Я сказал ему про завещание.

Русудан. И что?

Эдуард Артемьевич. Не обижайся, но он не проявил особого интереса.

Русудан. Видимо, хороший мальчик.

Эдуард Артемьевич. На что ты намекаешь? Знаешь, твоя ирония мне не нравится. Это было твое желание…

Русудан. Не обижайся.

Эдуард Артемьевич. Я не обижаюсь. Я удивляюсь.

Русудан. Чему?

Эдуард Артемьевич. Тебе… Ему… Ты не верила, что у меня есть сын. Приходится доказывать, что он есть. Ему не хотелось ехать в Баку за свидетельством о рождении – пришлось заставить. Почему я должен этим заниматься? Мне ничего не нужно ни от тебя, ни от него… Разбирайтесь сами. Мне твой дом не нужен!

Эдуард Артемьевич гневно сверкнул глазами и отвернулся от Русудан.

Русудан. Мне сказали, что у тебя какие-то проблемы?

Эдуард Артемьевич. Какие проблемы? Нет никаких проблем! А если и есть, это мое личное дело.

Русудан. Почему у твоего сына другая фамилия?

Эдуард Артемьевич. Я тебе все написал. И больше ничего объяснять не собираюсь.

Эдуард Артемьевич покидает балкон с гордо поднятой головой.

Русудан. Подожди.

Эдуард Артемьевич. И метрики тебе не покажу. Сама будешь за мной бегать.

Эдуард Артемьевич подходит к столу, приобнимает за плечи молодого усатого грузина в широкополой шляпе с бантом.

Эдуард Артемьевич. Слушай внимательно, Шалва… Это место в Баку знает каждый. Так и называется – Молоканский сад. Твои данные я ему передал… И номер машины. Зовут его Тимур… Это мой сын! Он передаст тебе конверт для меня. Когда ты выедешь?

Шалва. Через час. Дядя Эдик, можно я скажу тост?

Получив разрешение, Шалва обращается к Русудан, занявшей свое место за столом.

Шалва. Тетя Русудан, отец много рассказывал нам о вас и даже обещал отвезти в Париж, если мы будем хорошо учиться… Но не успел, мир его праху… Мы счастливы с Гогой, что вы приехали в Тбилиси и мы наконец увидели вас. Дядя Эдик, когда вы в первый раз приехали в Тбилиси, мы с Гогой были детьми. Не знаю, помните ли вы, но вы тогда привезли нам много подарков и мы с Гогой никак не могли их поделить между собой… Тетя Русудан, дядя Эдик! Здесь собрались близкие нашей семье люди, друзья наши… Мой друг Саид приехал из Марнеули… Мы все пьем за ваше здоровье! Много лет вам жизни и радостей!

Под звон бокалов вступают дудукисты, на этот раз мелодия веселая.

Титр: «Баку, 16 октября, 22.00»

В гостиной с окнами на море вокруг чайного стола сидят Тимур, его жена Тамилла и его бабушка Ирина Николаевна. Из спальни выходит мать Тимура Вера.

Вера. Я не смогла ему сказать… Он этого не переживет… Он умрет…

Ирина Николаевна. Не усугубляй, Вера!

Вера. Мама, прекрати. Ты знаешь, какое у него сердце.

Ирина Николаевна. Я слышу об этом всю жизнь. А он младше меня на пятнадцать лет.

В дверях спальни появляется отчим Тимура, болезненного вида сутулый мужчина. Он плохо видит.

Вера. Кямиль, Тимур приехал.

Отчим. Я знаю. Когда он придет?

Тимур. Я здесь, папа.

Только сейчас отчим видит Тимура. Они обнимаются. Отчим несколько раз целует Тимура.

Отчим. Похудел… Наконец-то… Заждались тебя. Когда премьера?

Тимур. Послезавтра.

Отчим. Если бы не болезнь…

Вера. Даже не думай…

Ирина Николаевна *(громко и многозначительно)*. Что ты собираешься сообщить нам, Тимур?!

Вера. Мама!

Ирина Николаевна. Рано или поздно придется это сказать.

Отчим. Что-то случилось, Тимур?

Тимур. Нет, нет, все в порядке. Ничего нового. Как дача?

Отчим. Без тебя, можно сказать, гибнет.

Ирина Николаевна. Кому нужна эта дача? Люди ездят по миру, отдыхают на лучших курортах.

Вера. Мама, прекрати.

Отчим. Вы специально меня нервируете, Ирина Николаевна? Вы же знаете, что эта дача мне дороже всех курортов мира.

Ирина Николаевна. Так что ты хочешь нам сказать, Тимур?

Тимур. Потом, Ирина Николаевна… А завтра я обязательно съезжу на дачу.

Отчим бросает победный взгляд на тещу.

Титр: «Баку, 16 октября, 22.40»

Нависший над рулем друг Тимура Фаик хранит молчание. За окном автомобиля мелькают украшенные огнями улицы Баку.

Тимур. Ну что ты молчишь?!

Фаик. А что говорить? Всё ясно.

Тимур. Что тебе ясно?

Фаик. На хер ты согласился на это? И так все знали, что у тебя отец армянин.

Тимур. Тем более. Утром мне нужна будет твоя машина.

Дальше они едут молча. Тимур выходит из машины, когда она останавливается у массивной входной двери научно-исследовательского института нефтедобычи.

Титр: «Баку, 16 октября, 23.00»

Помощница Агаева проводит Тимура через приемную, перед дверью кабинета она распрямляет сутулую спину и жестом приглашает Тимура войти.

В кабинете, похожем на библиотеку из-за многочисленных шкафов с книгами, Тимура ждет Агаев.

Тимур. Вы так поздно на работе? Что-то случилось?

Агаев. Осада.

Агаев встает из-за стола, обнимает Тимура.

Тимур. Это из-за ваших статей?

Агаев. Да. Эдик сказал, что у тебя премьера в Москве.

Тимур. Послезавтра.

Агаев. Рад за тебя. Ты прилетел по просьбе отца. Но должен тебе сказать, что в жизни каждого человека бывают ситуации, когда он сам отвечает за свои поступки.

Тимур. Я понимаю. Но вы же его знаете… Может, вы скажете, что с метриками ничего не получается? И тогда все решится само собой.

Агаев. Я не могу ему соврать!

Тимур. А я не могу не выполнить его просьбу.

Агаев. Я тебя понимаю. Еще не нашелся человек, способный устоять перед напором Эдуарда Агаянца.

Титр: «Баку, 17 октября, 01.00»

Тимур спит, уткнувшись в подушку. Тамилла, сидя рядом на краю дивана, говорит то ли сама с собой, то ли со спящим мужем.

Тамилла. Меня ведь предупреждали, отговаривали… Но я не верила. И сейчас тоже мне не важно, кто ты – азербайджанец, армянин, швед… Да кто угодно! Ты – отец моего ребенка, и я люблю тебя. Но как мы теперь будем жить? Ты оказался таким безвольным… То, что ты хочешь сделать, – это предательство. Ты же знаешь ситуацию – я не смогу с тобой жить после этого… Ай Аллах, Боже,

помоги мне, образумь его, не дай разрушить нашу семью…

Титр: «Баку, 17 октября, 06.00»

Тамилла готовит завтрак. Сидящий за столом Тимур не решается начать разговор. Бесшумно приоткрывается дверь из спальни, выглядывает сын. Он бежит к Тимуру, вспрыгивает ему на колени.

Сын. Ты приехал, папа! Ура! Можно, я не пойду в школу сегодня?

Тимур. Ах ты хитрец! Я утром очень занят. Но, когда ты вернешься из школы, мы все вместе пообедаем и погуляем по городу. А потом мы с мамой отведем тебя к бабушке с дедушкой, потому что вечером мы с мамой летим в Москву на мою премьеру…

Тимур смотрит на Тамиллу, хранящую молчание. Разложив омлет, она подает тарелки на стол.

Сын. Я тоже хочу на премьеру…

Тимур. А школа? Потерпи немного, мама вернется. И вы очень скоро переедете ко мне в Москву… Навсегда.

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 08.30»

Переодевшийся в поношенный спортивный костюм Тимур очищает от сорняков виноградник на даче родителей. Чувствуется, что работа доставляет ему удовольствие.

Слышен звук подъехавшего к воротам автомобиля, скрип тормозов. Из-за угла дома появляется брат Тамиллы Заур, двадцатипятилетний крепыш с гладко выбритым черепом.

Он так разъярен, что не здоровается с Тимуром.

Заур. Ну что, проявил наконец свое армянское нутро?

Тимур. Здравствуй, Заур.

Заур. Пошел ты, знаешь куда? Ты специально переехал в Москву, чтобы нанести нам такой удар?! Это твоя благодарность за все, что для тебя было сделано?

Тимур. Не кричи.

Заур. Я предупреждаю, если ты поменяешь фамилию, я за себя не отвечаю!

Тимур. А тебя-то почему это так волнует?

Заур. Муж моей сестры не может быть армянином!

Разговор, идущий на повышенных тонах, слышен на соседней даче. Десятилетний мальчик, взобравшись на каменный забор, с интересом слушает Заура и Тимура.

Титр: «Баку, 17 октября, 12.35»

«Жигули», управляемые Шалвой, подъезжают к углу сада со стороны Драматического театра. Пристроившись к плотному ряду машин, Шалва выходит и смотрит на часы. Он опоздал всего на пять минут, но видно, что это очень его беспокоит. По лицам стоящих вокруг людей пытается определить, кто из них Тимур.

Титр: «Тбилиси, 17 октября, 13.10»

Услышав стук в дверь своего гостиничного номера, Эдуард Артемьевич выходит из ванной комнаты. Стук повторяется. Эдуард Артемьевич открывает дверь и видит на пороге женщину средних лет в темной накидке.

Женщина. Здравствуйте. Вы Эдуард Артемьевич?

Эдуард Артемьевич. Да.

Женщина. Извините… Могу я зайти на минутку?

Эдуард Артемьевич. Да, пожалуйста.

Женщина заходит, проходит к столу, стоящему посреди комнаты. В руках у нее какой-то довольно большой газетный сверток.

Эдуард Артемьевич. Что это?

Женщина. Я жена Гиви Майсурадзе…

Эдуард Артемьевич. Как он?

Женщина. Он умер. В прошлом году. Мы вам звонили.

Эдуард Артемьевич. Да, да… Извините… я не смог прилететь.

Женщина. Вы прислали телеграмму. Гиви вас очень уважал. Связь с Россией очень усложнилась, мы не смогли вовремя выполнить желание Гиви и передать вам деньги.

Она кладет сверток на стол.

Эдуард Артемьевич. Какие деньги?

Женщина. Вы забыли… Вы очень помогли нам, когда Гиви посадили.

Эдуард Артемьевич. Не помню.

Женщина. Это было в 2000 году. Гиви давно собирался вернуть вам долг.

Эдуард Артемьевич. Какой долг? Я в долг денег не даю. Только беру.

Он смеется, довольный своей шутке. Женщина сохраняет серьезность.

Женщина. Гиви перед смертью сказал, чтобы мы обязательно поблагодарили вас и вернули деньги.

Эдуард Артемьевич. У вас дети есть?

Женщина. Двое. Мальчик и девочка. Уже взрослые.

Эдуард Артемьевич. Разделите эти деньги между ними.

Звонит телефон. Эдуард Артемьевич поспешно подносит трубку к уху.

Эдуард Артемьевич. Здравствуй, Шалва. Слушаю тебя, дорогой. Как не пришел?! Не может быть. Позвони им… Я дал тебе их телефоны… Жене позвони. И тут же перезвони мне.

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 14.30»

Друг Тимура Фаик на такси подъезжает к даче, у ворот которой он видит свою машину. Бегло осмотрев двор, Фаик заходит в дом, но вскоре опять оказывается во дворе, складывает ладони рупором.

Фаик. Тимур! Тимур! Тимур!

Титр: «Баку, 17 октября, 14.45»

Выбрав малолюдную аллею, Шалва говорит по телефону с Эдуардом Артемьевичем.

Шалва. …Ничего нового. На даче его тоже нет… Машина, на которой он поехал, стоит у ворот, а сам он исчез…

Шалва кладет телефон в карман, но тот снова звонит.

Шалва. Нет, не пришел… Я сообщил Эдуарду Артемьевичу. Не беспокойтесь, я сыт.

Титр: «Тбилиси, 17 октября, 15.00»

Эдуард Артемьевич нервно расхаживает по номеру, разговаривая по телефону с бывшей женой.

Эдуард Артемьевич. Кто последним его видел? Брат жены? Это тот, кто угрожал ему? Все понятно. И что ты собираешься предпринять? Ты же родная мать все же… Дай Ирину Николаевну… Здравствуйте, дорогая… Счастлив слышать ваш голос. Извините, что давно не звонил. Что могло случиться? Он ночью должен был вылететь в Москву. Завтра утром генеральная репетиция, вечером – премьера. Неужели с ним что-то сделали?!

Титр: «Баку, 17 октября, 15.30»

Фаик и Тамилла ждут Заура у банка. Наконец он появляется из-за массивной железной двери. Отводит их в сторону и говорит быстрым шепотом.

Заур. Что случилось?

Тамилла. Ты не знаешь?

Заур. Нет.

Тамилла. Тимур исчез.

Заур. А я при чем?

Фаик. Что ты с ним сделал?

Заур. Ничего. Обругал и уехал… Вообще-то, его надо было убить. Но я на работу торопился…

Фаик. Тебя посадят.

Заур. За что?

Фаик. Ты последний, кто его видел. И все слышали, что ты грозился его убить.

К банку подъезжает черный «Мерседес».

Заур. За это не сажают… Извините… Мне надо вернуться на работу.

Он проворно ныряет в дверь, чтобы его не увидел выходящий из автомобиля управляющий банком.

Фаик. Это не он.

Тамилла. Я и не сомневалась.

Фаик. Что будем делать?

Тамилла. Не знаю.

Звонит ее телефон.

Тамилла. Да… Кто? Эдуард Артемьевич? Отец Тимура?.. Очень приятно. Слушаю вас. Извините, но меня это беспокоит не меньше вашего. Нет, просто вы говорите каким-то обвинительным тоном…

Титр: «Тбилиси, 17 октября, 15.30»

Эдуард Артемьевич продолжает ходить по номеру в сильном возбуждении.

Эдуард Артемьевич *(в телефон)*. А кого мне обвинять, дорогая? Вы всей семейкой почему-то отправили его на дачу. Туда поехал ваш брат. После чего Тимур исчез… Первое, что приходит в голову, – это то, что ваша семья расправилась с бедным мальчиком… За то, что он решил поменять фамилию. Отчим тоже был на даче? Убежден, что так или

иначе это дело его рук. Ну и что, что любит? А вы знаете, на что может толкнуть ревность любящего человека?! Вы в полицию заявили? Почему? Чего ждать? Среди бела дня пропал человек. Алло… Алло… Отбой дала, дрянь! (*Он вешает трубку, но тут же опять раздается звонок.*) А, это вы… извините… связь прервалась. У меня к вам просьба: позвоните по телефону 050 8274720… Это мой друг Фархад Агаев. Сообщите ему… Может быть, он сможет помочь...

Титр: «Тбилиси, 17 октября, 16.00»

Эдуард Артемьевич стремительно входит в фойе гостиницы. От лифта навстречу ему идет Русудан.

Эдуард Артемьевич. Извини… Опоздал.

Русудан. Я решила прогуляться. Ну, где твои метрики?

Эдуард Артемьевич. Сорвалось… Страшная проблема.

Русудан. Я так и знала.

Эдуард Артемьевич. Что ты знала?

Русудан. Нет сына, нет метрик. Но не волнуйся, я все равно тебе все завещаю.

Эдуард Артемьевич. Будь я проклят, если приму от тебя что-нибудь. У меня сын пропал! А ты…

У него срывается голос. Русудан впервые в жизни верит, что он говорит правду.

Русудан. Прости, Эдик.

Титр: «Баку, 17 октября, 17.00»

Сидящие вокруг стола Агаева два сотрудника и помощница ждут, когда он закончит говорить по телефону.

Агаев. Решить этот вопрос может только министр. Сейчас конец дня… Поймать его трудно. И что я ему скажу? И вообще, что изменит твой приезд? Извини… Я не это имел в виду. Но сделать ничего не могу, это невозможно, Эдик! (*Дает отбой.*) Он совсем сошел с ума – едет в Баку.

Помощница. Его задержат на границе.

Первый и второй сотрудники (*вместе*). Вы правильно ему отказали… В нашем положении это гибель: «Агаев привез в Баку армянина…» Вы представляете, что из этого могут раздуть!

Агаев. Соедините меня с министром безопасности…

Титр: «Тбилиси, 17 октября, 17.10»

В отделанном мрамором зале серных бань рядом с закутанным в простыню Гогой на невысоком возвышении лежит Саид. Усатый банщик опрокидывает на его спину огромное облако мыльной пены и приступает к массажу.

Дородная женщина средних лет ставит на стол поднос с фруктами, сладостями и чаем.

В дверь заглядывает Эдуард Артемьевич. Он в своем твидовом пиджаке.

Гога. О! Дядя Эдик, наконец-то! Заждались вас…

Женщина. Девушки нужны? У нас все на подбор – какие желаете…

Гога смущенно смотрит на Эдуарда Артемьевича.

Эдуард Артемьевич. Мне сейчас не до этого… Он не может ничего сделать, это действительно не в его силах…

Гога жестом отпускает женщину, она уходит.

Гога. Успокойтесь, дядя Эдик… Что-нибудь придумаем… Мы же с Саидом охотники…

В печальных глазах Эдуарда Артемьевича появляется надежда.

Титр: «Грузия, приграничный район, 17 октября, 18.00»

По тропинке, ведущей к скалистому гребню, уверенно шагает толстый Саид, за ним с трудом поспевают Гога и Эдуард Артемьевич.

Гога. Саид здесь каждую тропинку знает… Очень надежный человек, еще папа с ним дружил…

Звонит мобильный телефон. Эдуард Артемьевич лезет в карман.

Саид. Надо выключить телефон…

Эдуард Артемьевич. Да, слушаю… Да, Арам, вонцес, ахперджан? Нет, я не в Москве, хекуц кегнем, цаватанэм, да, хорошо… Около двенадцати буду у себя… Ну пока.

Саид прислушивается к разговору.

Они идут дальше, кругом только скалы и высохшие кусты, никаких признаков границы.

Гога *(под нос)*. Заблудились, что ли? Саид! Мы здесь уже проходили, по-моему! Где граница?

Саид останавливается, переводит дыхание.

Саид. Извини, Гога… Вы тоже извините, Эдуард. Вы хороший человек, но, оказывается, армянин! Или я ошибаюсь?

Эдуард Артемьевич. Да, я – армянин.

Саид. А не похожи… Извини, Гога, но армянина я через границу перевести не могу.

Обойдя Гогу с Эдуардом Артемьевичем, Саид идет в обратном направлении.

Титр: «Баку, 17 октября, 18.20»

Заур выходит из подъезда родительского дома вместе с Тамиллой. Он заметно нервничает и то и дело притрагивается к своему гладко выбритому черепу.

Заур. Я не хотел говорить при них. Я не был на даче.

Тамилла. Ты же сам сказал…

Заур. Я наврал. Я хотел поехать. Но передумал.

Тамилла. И ты Тимура не видел? И с ним не говорил?

Заур. Нет.

Тамилла. Я тебе не верю.

Заур. Поговори с Фаиком. Вы же не хотите, чтобы меня посадили?

Тамилла. Так ты был на даче или нет?

Заур. Нет.

Тамилла. Тебе никто не поверит, Заур…

Титр: «Баку, Министерство безопасности, 17 октября, 18.40»

Секретарь с майорскими погонами открывает дверь и приглашает Агаева пройти из приемной в кабинет министра.

Агаев заходит в кабинет и осматривается по сторонам – кабинет пуст.

Министр. Проходите сюда, пожалуйста. Я здесь!

Агаев идет на голос и заглядывает в открытую дверь комнаты, расположенной за кабинетом. Она вся заставлена горшками и кадками с растениями. Министра национальной безопасности с лейкой в руках непросто разглядеть среди буйной растительности.

Министр. Приветствую… Рад видеть… Я ботаник по первому образованию, очень люблю растения… Какими судьбами?

Агаев. Я с просьбой. Не хотел по телефону.

Министр оставляет лейку и идет в кабинет, Агаев следует за ним.

Агаев. Мне позвонил друг детства, он живет в Москве. Известный врач. Он едет из Тбилиси и просит помочь ему пересечь границу.

Министр усаживается за свой стол, указывает Агаеву на кресло.

Министр. А в чем проблема? Он гражданин России?

Агаев. Да. Но армянин.

Министр. Армянин?!

Агаев. Да.

Министр. А что ему здесь нужно?

Агаев. Он едет к сыну. Сын его живет в Баку. Известный актер.

Министр. Странно. Он что, не знает ситуацию?

Агаев. Он один из тех, кто подписал в 90-м году заявление, где группа армян осудила сепаратистские настроения карабахцев. И вообще это наш сторонник. Такими людьми надо дорожить.

Министр. Как фамилия?

Агаев. Агаянц Эдуард Артемьевич.

Министр. Почти Агаев. Когда он хочет приехать?

Агаев. Он уже на границе.

Министр. Он, видимо, большой чудак, ваш друг детства.

Агаев. Да.

Министр. А где он будет жить?

Агаев. У меня.

Министр. Вам это надо? У вас проблемы, по-моему…

Министр нажимает на кнопку и наклоняется к переговорному устройству.

Министр. Самедов, свяжитесь с грузинской границей… Там некто Агаянц Эдуард Артемьевич, российский гражданин, пересекает границу. Пусть пропустят. (*Отключившись, с интересом смотрит на Агаева.*) Вот вам номер дежурного на всякий случай…

Он пишет номер телефона на красивой, затейливо обрезанной бумажке.

Агаев. Спасибо. Вы очень меня выручили.

Титр: «Грузино-азербайджанская граница, 17 октября, 19.30»

Серый джип подъезжает к контрольно-пропускному пункту на границе Азербайджана. Гога высовывается из окна, смотрит на небольшую очередь у КПП.

Эдуард Артемьевич говорит по телефону.

Эдуард Артемьевич. Я не сомневался в тебе, Фархад…

Титр: «Баку, 17 октября, 20.00»

Врач «скорой помощи» делает укол Кямилю, лежащему на кровати под капельницей. Чуть позже он выходит в сопровождении матери Тимура в столовую. Здесь за столом сидят Тамилла, Фаик, Ирина Николаевна и Шалва.

Вера. Слава богу, обошлось.

Ирина Николаевна. Как всегда.

Вера. Мама, прекрати.

Вера провожает врача. Фаик смотрит на часы.

Ирина Николаевна. Ты хорошо осмотрел дачу?

Фаик. Все облазил. Кричал…

Ирина Николаевна. Скоро двенадцать часов, как его нет. Такого никогда не было.

Звонит телефон Шалвы. Он торопливо хватает аппарат.

Шалва. Да… Добрый вечер, дядя Эдик. Нет, ничего нового… Я у них… Хорошо. Жду.

Ирина Николаевна. Кто это? Эдик?

Шалва. Да. Он едет в Баку.

Вера. Это невозможно!

Ирина Николаевна. Для него все возможно.

Титр: «Баку, 17 октября, 22.10»

Агаев все еще на работе. В кабинет заходит помощница, не сразу решается отвлечь Агаева, что-то записывающего в толстый блокнот.

Помощница. Эти опять пришли…

Два сотрудника института, миновав дверь, сразу же останавливаются.

Агаев. Подойдите ближе…

Сотрудники, переглянувшись, нерешительно делают шаг в сторону стола.

Агаев. Еще ближе. Слушаю вас…

На второй шаг визитеры не решаются и говорить начинают не сразу.

Первый сотрудник. В прессе появилась информация о нецелевом использовании бюджетных средств института…

Агаев. Это полная чушь, и вы это прекрасно знаете…

Второй сотрудник. Но прокуратура возбуждает уголовное дело…

Первый сотрудник. Несколько человек уже вызывали…

Агаев. Кого?

Второй сотрудник. У вас есть недоброжелатели…

Агаев. Не исключено, но каждый волен поступать так, как ему велит его совесть…

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 08.00»

Соседский мальчик спрыгивает с забора, подбегает к колодцу и, приподнявшись на цыпочки, с интересом наблюдает за Тимуром, расчищающим дно колодца от ила и камней.

Мальчик. Дядя, ты армянин?

Подняв голову, Тимур видит лицо мальчика на фоне голубого неба.

Тимур. Нет. Ты кто, мальчик?

Мальчик. Я сосед. А вы кто?

Тимур. Я, можно сказать, хозяин этой дачи.

Мальчик. А почему я вас никогда не видел?

Тимур. Ты, наверное, недавно здесь живешь.

Мальчик. Мы живем в городе, здесь наша дача.

Тимур. Давно?

Мальчик. Целый год. Дядю Заура я видел, и тетю Тамиллу, и тетю Веру. А вас нет.

Тимур. Весь этот год я был в Москве.

Мальчик. А почему дядя Заур вас армянином назвал?

Тимур. Он пошутил.

Мальчик. Так не шутят. Вы хотите нас взорвать?

Тимур. Что за глупости?! Почему ты так решил?

Мальчик. Армяне взорвали метро много лет назад. Мой дядя погиб… И вообще, армяне наши враги номер один!

Тимур. Я тебе все объясню, мальчик.

Тимур делает шаг к лестнице.

Мальчик. Не двигайтесь! Не подходите к лестнице!

Он заносит над головой руку с довольно большим камнем.

Мальчик. Я забросаю вас камнями, если вы полезете наверх.

Тимур. Позови кого-нибудь из взрослых, мальчик. Я должен ехать в город. Меня ждут.

Тимур берется за лестницу.

Мальчик. Отпустите лестницу.

Тимур не подчиняется, и тогда мальчик бросает камень. Тимур продолжает лезть наверх. Мальчик бросает в него еще два камня, и третий, довольно большой, попадает в голову Тимура, успевшего подняться на несколько метров.

Удар настолько силен, что Тимур разжимает руки и падает на дно колодца.

Мальчик издает торжествующий крик и начинает отвязывать лестницу.

Тимур. Мальчик, не надо. Прошу тебя. Позови взрослых.

Сознание его мутнеет, глаза открываются на мгновение, когда сверху падает лестница, больно ударив по лицу. Издали доносится женский крик.

Женский голос. Самир! Самир! Где ты?!

Мальчик Самир бежит к забору, разделяющему дачи.

Титр: «Баку, 17 октября, 22.20»

Шалва, чуть покачиваясь, дремлет за столом, прикрыв усталые глаза. Члены семьи слушают Веру, разговаривающую по телефону.

Вера. Когда это произошло?

Титр: «Баку, 17 октября, 22.25»

Мать Самира продолжает разговаривать с Верой по телефону, намазывая на лицо ночной крем.

Мать Самира. Мы очень торопились в город. И не придали значения его болтовне. Уж очень невероятно все звучало. Он вечно что-то придумывает. И мы решили, что это его очередная выдумка. Потом он, видимо, и сам забыл. А вечером, когда мы пришли с работы, опять начал рассказывать о своем подвиге. Мы долго искали ваш телефон. Извините за поздний звонок. Я так и думала, что он все насочинял… Как у вас на даче мог появиться армянин?! До свидания. Извините…

Она вешает трубку и сурово смотрит на сына.

Самир. Я не вру! Он в колодце!

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 10.00»

Тимур проводит рукой по окровавленному лицу, трогает слипшиеся от крови волосы – удар камня пришелся по темени. Некоторое время он стоит, покачиваясь, как пьяный, потом лезет вверх, упираясь ногами и руками в стенку колодца. На стыках бетонных колец он останавливается, чтобы перевести дыхание, затем снова продолжает восхождение.

На четвертом кольце предательски соскальзывает левая нога, и он, не удержавшись, летит вниз.

Титр: «Баку, 17 октября, 23.00»

Машина с Эдуардом Артемьевичем выезжает на площадку, с которой открывается замечательный вид на Баку. Выйдя из автомобиля, Эдуард Артемьевич как завороженный долго любуется панорамой родного города. Затем вытаскивает телефон, набирает номер.

Эдуард Артемьевич. Я в городе, скоро буду у тебя… Должен зайти Мика. Кое-что принесет для меня… Это не телефонный разговор.

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 13.00»

Тимур делает очередную попытку выбраться из колодца. На этот раз сорвавшись с еще большей высоты, он ударяется так сильно, что теряет сознание.

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 23.10»

Почти одновременно хлопают четыре дверцы машины Фаика, подъехавшей к даче. Вера, Заур, Тамилла, Фаик бегут к колодцу. Фаик включает электрический фонарь. Луч света двигается по дну колодца, освещает лопатку,

рядом видна невысокая кучка из сплетенных веревок.

Фаик. Пусто.

Заур. А лестница там?

Фаик. Что-то похожее есть.

Заур. Как же он вылез?

Титр: «Баку, 17 октября, 23.40»

К дому Фархада Агаева подходит грузный седовласый мужчина в джинсах, белых кедах и кепке-бейсболке. Переложив потертый портфель в другую руку, звонит в дверь.

Ему открывает один из сотрудников.

Седовласый. Фархад дома?

Сотрудник. Здравствуйте, Мика. Он ждет вас, проходите.

Мика направляется к кабинету Агаева.

Титр: «Баку, 17 октября, 23.45»

Агаев, раскрыв объятия, идет навстречу гостю.

Мика. Что случилось? Почему он едет сюда? Почему ты его не остановил?

Агаев. Я пытался…

Мика. Надо было настоять на своем!

Агаев. Ты же его знаешь…

Мика. Что случилось все-таки?

Агаев. Пропал его сын.

Мика. Тимур? Когда?

Агаев. Сегодня. Утром поехал на дачу и исчез.

Мика. Теперь я понял… Он просил меня принести… Но предупреждаю: если придется стрелять, стрелять буду я. Я не сомневаюсь ни в нем, ни в тебе. Вы – мои лучшие ученики за все годы моего учительства… Но есть вещи, которые я вам доверить не могу…

Агаев с улыбкой приобнимает учителя.

Агаев. Ты не меняешься…

Мика. Забыл ты обо мне… Не звонишь, не заходишь…

Агаев. Я не забыл… Как твоя коллекция?

Мика. В целости и сохранности. Но как он проехал через границу?

Агаев. Я попросил министра безопасности.

Мика. И он выполнил твою просьбу? Тут что-то не то… В твоем положении…

Агаев. Будем надеяться на лучшее…

Мика. А ты молодец, я слежу за событиями… Мальчик с тобой?

Агаев. В Москве.

Мика. Жениться не собираешься?

Агаев. Нет… Не думаю…

Агаев смотрит на фотографию жены, висящую на стене рядом с той фотографией, которую мы видели в кабинете Эдуарда Артемьевича.

Мика. А я решил жениться…

Агаев. Опять? Сколько у тебя детей?

Мика. Если не вдаваться в подробности – четверо…

Титр: «Баку, 17 октября, 23.50»

Серый джип везет Эдуарда Артемьевича по набережной. Видна ярко освещенная Девичья башня, стены Старого города.

Гога. Красивый город.

Эдуард Артемьевич. Очень изменился. Здесь направо.

Автомобиль въезжает в Старый город.

Титр: «Баку, 18 октября, 00.10»

Эдуард Артемьевич по очереди прижимает к груди Агаева и Мику.

Эдуард Артемьевич. Если бы вы знали, как я рад вас видеть живыми и невредимыми. Мика, ты не меняешься. Я тебя часто во сне вижу.

Мика. Но звонишь редко.

Эдуард Артемьевич. Прости, замотался. Ты принес то, что я просил, Мика?

Мика. Конечно.

Эдуард Артемьевич. Ну что, поехали?

Агаев. Куда?

Эдуард Артемьевич. Я должен посмотреть им в глаза. Меня интересуют два человека: отчим и брат жены.

Агаев. Отчим тяжело больной человек.

Эдуард Артемьевич. Заодно поставлю ему диагноз. Он ненавидит меня всю жизнь. А брат жены и не скрывал, что хочет расправиться с Тимуром.

Агаев. Убежден, что это какое-то недоразумение…

Эдуард Артемьевич. А я убежден в обратном…

Мика. Справедливость восторжествует, Эдик. Разве не этому я учил вас? Но стрелять буду я!

Агаев. Какого черта ты затеял эту историю с метриками? Что за приступ эгоизма?!

Мика. Какие метрики? Ничего не понимаю…

Эдуард Артемьевич. А почему он должен носить фамилию чужого ему человека?

Агаев. Этот «чужой» человек его вырастил и любит, как своего сына.

Эдуард Артемьевич. Тимур – мой сын!

Агаев. Ты вспомнил об этом через тридцать лет.

Эдуард Артемьевич. Я всегда помнил, но кто бы мне его отдал? Я даже антиармянскую статью в газете «Известия» подписал, но в Баку меня так и не пустили. *(На его глазах появляются слезы.)* Если с ним что-то сделали, я их перестреляю. И себя убью.

Агаев. Надеюсь, до этого не дойдет.

Он обнимает Эдуарда Артемьевича. И тот вдруг плачет, как ребенок, уткнувшись в грудь друга.

Эдуард Артемьевич. Зачем я послал его сюда?! Зачем?!

Мика хмурится.

Мика. Не плачь, Эдик. Я учил вас другому. Зло должно быть наказано!

Эдуард Артемьевич. Знаю, но разве мы не плачем, когда нам больно, Мика? И не смеемся, когда нас щекочут? Ты же сам это говорил. Дай пистолет…

Мика. Стрелять буду я. Твой сын – мой сын. И все же объясните поподробнее, что произошло?

Агаев. Он хочет, чтобы Тимур взял его фамилию.

Мика. Каким образом?

Эдуард Артемьевич. Простым. На основании свидетельства о рождении. Это право любого человека.

Мика. Но ведь… Он не сможет приехать в Баку… И вообще…

Агаев. Бессмысленный разговор. Он же – как танк…

Эдуард Артемьевич. Я не танк. Я отец и хочу…

Мика. Теперь я все понял. Бедный мальчик.

Эдуард Артемьевич. Я должен поговорить с братом его жены.

Мика лезет в портфель.

Мика. А у меня для вас подарок…. Нашел еще несколько батумских фотографий…

Он вытаскивает фотографии, аккуратно вставленные в рамочки.

Мика. Эти лучше качеством…

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 22.10»
Тимур лежит на дне колодца, привалившись боком к гладкой стенке. Он бредит…

Сон Тимура

Ему видится, что он на кладбище. Печет солнце. Толпа в черном молча движется к черному гранитному памятнику. Лицо мужчины, стоящего во весь рост на круглом постаменте, кажется Тимуру знакомым.

Вдруг толпа, окружившая памятник, разом заговорила. И тут только Тимур узнает в гранитной фигуре на постаменте себя. В подтверждение этого он читает свое имя, высеченное золочеными буквами у основания памятника: «Тимур… 1980–2013».

Голоса в толпе звучат громче и громче…

Голоса. Нет фамилии… У него нет фамилии. Он без фамилии… Нет фамилии…

К памятнику приближается плачущий Эдуард Артемьевич, опускается на колени. Рядом стоит Тамилла. К ним подходит мужчина, в котором Тимур узнает себя.

Эдуард Артемьевич. Прости меня, сынок. Будь я проклят! Зачем послал тебя на смерть?!

Тимур. Это моя вина… Каждый сам несет ответственность за свои поступки…

Он поднимает отца с колен и обнимает Тамиллу.

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 22.30»
Тимур открывает глаза. В круглую горловину колодца светят звезды. В отличие от кладбищенской жары, на дне шестиметрового колодца довольно прохладно.

Тимур заставляет себя подняться на ноги и снова лезет вверх, опираясь на поверхность стен колодца широко расставленными ногами и руками.

Примерно на середине высоты снова срывается…

Титр: «Баку, 18 октября, 01.30»

Сотрудник Агаева приводит Заура.

Заур. Можно? Здравствуйте.

Агаев и Мика, поздоровавшись, отходят в сторону.

Эдуард Артемьевич. Это ты хотел убить моего сына?

Заур. Я сказал об этом сгоряча… Но я пальцем его не тронул.

Эдуард Артемьевич. Сколько тебе заплатил отчим Тимура, чтобы ты его убил?

Заур. Клянусь вам!

Эдуард Артемьевич. Кому кроме тебя он мог заказать его?

Заур. Да он вообще ничего не знал. Ему только вечером сказали, что Тимур пропал. Он еле по квартире передвигается.

Эдуард Артемьевич. Если Тимур убит, я застрелю вас обоих. И тебя, и его! Ты сомневаешься? Думаешь, я не смогу это сделать?!

Заур. Я хочу, чтобы вы поверили: ни я, ни дядя Кямиль Тимура не убивали.

Эдуард Артемьевич. Я не верю ни тебе, ни этому Кямилю… Он меня ненавидит.

Заур. Это не так, поверьте.

Агаев (*Зауру*). Поужинаете с нами?

Заур. Спасибо. Мне завтра рано вставать.

Эдуард Артемьевич. Я тебя от себя не отпущу, пока Тимур не найдется. Молись, чтобы он был жив.

Заур. Вы мне не угрожайте. Не надо было посылать сына на смерть…

Эдуард Артемьевич. Вы слышали, он сказал: «на смерть». Проговорился. Они его убили.

Эдуард Артемьевич бросается на Заура. Агаев и Мика с трудом его останавливают.

Агаев. Успокойся, Эдик! Возьми себя в руки!

Эдуард Артемьевич. Звери!

Заур. Сами вы звери. Скажите спасибо, что вы гость…

Мика строго смотрит на Заура.

Мика. Перестаньте болтать глупости!

Заур. Извините. Но у меня тоже есть достоинство. Я его сына не убивал.

Что-то угрожающе ворча под нос, Заур выходит из кабинета.

Титр: «Пригород Баку, 17 октября, 23.00»

Тимур цепляется за край колодца сперва одной рукой, потом другой, делает попытку подтянуться. Побледневшие от напряжения пальцы рук дрожат.

И тут Тимур слышит какие-то звуки, чей-то невнятный голос: «Ты тут?»

Тимур видит над головой мужской силуэт, размыто рисующийся на фоне звездного неба.

«Силуэт». Повторяю еще раз… Это ты, Тимур?

Голос звучит глухо и неразборчиво.

Тимур. Я.

«Силуэт». Давай.

Тимур. Что дать?

«Силуэт». Руку.

Он протягивает руку Тимуру. И Тимур узнает соседа по даче.

Тимур. Самед, ты?!

Сосед. Я самый. За тобой приехал.

Тимур. Осторожно! Упадешь! Тебе сын сказал?

Сосед. Он решил, что ты армянский диверсант.

Пьяный Самед помогает Тимуру подтянуться. Перевалившись через край колодца, Тимур некоторое время лежит на животе.

Сосед. Я выпил немного… В гостях был… Жена позвонила. Это правда, что у тебя отец армянин?

Они двигаются в сторону дома. На веранде сосед валится на старый диван. Рядом на деревянной скамейке аккуратно сложен костюм, в котором Тимур приехал на дачу.

Титр: «Пригород Баку, 18 октября, 00.40»

Тимур, с трудом передвигая ноги, идет к загородному шоссе, пытаясь позвонить по мобильному телефону. Наконец ему удается правильно набрать номер.

Тимур. Алло, Тамилла, это я… Да, жив… потом все объясню… Привези мой паспорт и билет в аэропорт… Да… Постараюсь успеть… Не знаю…

Тимур бредет по обочине шоссе в сторону аэропорта. Время от времени он оборачивается, машет руками, пытаясь остановить какую-нибудь машину. Наконец одна притормаживает. Тимур нагибается к окну.

Тимур. В аэропорт подбросишь?

Водитель, взглянув на его окровавленное лицо, отрицательно качает головой и довольно резко срывает машину с места.

Тимур устало опускается на землю, лежит с закрытыми глазами. Затем заставляет себя встать. Опять идет вдоль шоссе, голосуя. И опять очень долго ни один водитель не обращает на него внимания. Через какое-то время притормаживают старые, потрепанные «Жигули».

Шофер. Куда надо?

Тимур. В аэропорт.

Шофер. Двадцать манат.

Тимур. У меня с собой российские деньги, рубли… Но я…

Не дослушав его, шофер уезжает.

Ноги не держат Тимура. Передохнув немного, он заставляет себя встать.

Титр: «Баку, 18 октября, 01.20»

Сотрудник Агаева приоткрывает входную дверь, осторожно выглядывает на улицу и видит большую толпу, человек тридцать. Слепя глаза, с противоположного тротуара на дверь направлен небольшой, но яркий прожектор. В его луче видно, как какой-то мужчина непрерывно нажимает на дверной звонок. На лацкане его пиджака поблескивает депутатский значок.

Сотрудник. Вам кого?

Депутат. Фархад-муэллима.

Сотрудник. Одну минуту.

Сотрудник дает возможность депутату проскользнуть в дверь, окидывает взглядом толпу.

Сотрудник. Что вам надо? Зачем вы собрались?

Раздается сразу несколько голосов.

Голоса. Нам сказали, что в доме прячется армянин. Где он?

Сотрудник поспешно захлопывает дверь.

Агаев выходит в холл. Здесь его ждет гладко причесанный мужчина с депутатским значком на лацкане черного пиджака. Сахарно улыбаясь, он почтительно пожимает руку Агаева.

Депутат. Добрый вечер. Рад вас видеть, Фархад-муэллим.

Агаев. Чем обязан в столь поздний час?

Депутат. Город полон слухами… Мы поверить не могли, когда получили информацию от членов нашей партии, работающих в Министерстве безопасности. Как вы могли так неосторожно поступить?

Агаев. Вы ночью пришли в мой дом, чтобы прочитать мне нотацию?

Депутат. Что вы, что вы?! Вы неправильно меня поняли. У меня совсем другие намерения.

Агаев. Говорите прямо: что вам от меня надо? У меня нет времени.

Депутат. Как-то неловко так сразу… Но раз вы настаиваете… Вам просили передать, что вы должны написать заявление об уходе с поста директора института по собственному желанию, а заодно прекратить политические заявления. Ваш гость и его водитель пересекли границу незаконно. И если об этом узнают… Последствия будут очень тяжелые. В первую очередь для вашего гостя… Тюрьма…

Агаев. Разрешение на его въезд в страну дал министр безопасности…

Депутат. Министр совершил должностное преступление. В паспортах у ваших гостей нет отметок о пересечении границы.

Агаев. Этого не может быть!

Депутат. Неужели вы не понимаете, что это сделано специально. Теперь вы у них в руках. И вы, и ваш гость…

Агаев. Я сейчас вернусь, подождите…

Оставив депутата в холле, Агаев идет в кабинет.

Эдуард Артемьевич находит в шкафу початую бутылку виски, наливает себе рюмку и не морщась выпивает. Входит Агаев.

Агаев. Покажи паспорт, Эдик.

Эдуард Артемьевич удивленно вскидывает бровь и лезет в карман. Агаев листает паспорт.

Эдуард Артемьевич. В чем дело? Какие-то проблемы?

Агаев. Тебе не поставили отметку о пересечении границы.

Эдуард Артемьевич. И что будет?

Агаев. Не знаю.

Агаев идет к двери, но останавливается, потому что Эдуард Артемьевич идет за ним.

Агаев. Где Мика?

Эдуард Артемьевич. В туалете.

Они вместе выходят из кабинета.

Агаев. Ты куда?

Эдуард Артемьевич. К ним.

Агаев. Зачем?

Эдуард Артемьевич. Кровь смывается кровью.

Агаев. Прекрати, Эдик. Мало того что столько проблем из-за твоего каприза, ты еще хочешь и меня угробить.

Эдуард Артемьевич. А ты при чем?

Агаев. Ты, как всегда, думаешь только о себе, Эдик. Всю жизнь был эгоистом.

Эдуард Артемьевич. Вот как?! Интересно… Ну? Что ты еще скажешь? Говори всё, если уж начал. Может, ты меня в захвате двадцати процентов вашей территории обвинишь?

Агаев неожиданно сует руку под пиджак Эдуарду Артемьевичу, нащупывает пистолет.

Агаев. Отдай.

Эдуард Артемьевич. Нет.

Он вскидывает над головой руку со старинным пистолетом.

Агаев. Отдай, тебе говорят.

Он хватается за длинное дуло пистолета.

Эдуард Артемьевич. У меня сын погиб, а ты о себе беспокоишься. Тебе не стыдно?!

Из туалета выскакивает Мика.

Мика. Отдайте немедленно. Это дуэльный пистолет Пушкина!

Подбежав к ним, Мика тоже хватается за пистолет. Но хватка у Эдуарда Артемьевича крепкая и борьба за пистолет продолжается. Слышен звонок телефона. Агаев вынужден отпустить пистолет, чтобы ответить на вызов.

Агаев. Да, Тамиллочка… Когда?.. Где он?.. На какой дороге?.. А как я могу задержать рейс?.. Сколько еще есть времени?.. А вы где?

Агаев дает отбой.

Агаев. Тимур жив.

Эдуард Артемьевич. Где он?

Эдуард Артемьевич разжимает пальцы, и Мике удается завладеть пистолетом.

Агаев. Где-то по дороге в аэропорт.

Эдуард Артемьевич. Это конец… Завтра премьера…

Мика. Какая премьера?! Мальчик жив, и это главное!

Эдуард Артемьевич. Если он опоздает на премьеру, я не прощу себе этого…

Агаев. Успокойся, Эдик. Мика прав. Главное – он жив.

Эдуард Артемьевич *(смотрит на часы)*. Еще час до вылета. Надо ехать в аэропорт.

Агаев. Ты, видимо, не понял, что произошло? Тебя посадят…

Эдуард Артемьевич. Да пусть хоть четвертуют! Лишь бы он улетел! Фархад, сделай что-нибудь, умоляю…

Агаев смотрит на часы и идет к двери. Мика хочет убрать пистолет в портфель, но оружие выскальзывает из его рук и падает на пол. Раздается выстрел. Эдуард Артемьевич шарахается в сторону. Агаев останавливается в дверях и, обернувшись, видит, как Мика успокаивает Эдуарда Артемьевича.

Мика. Это пистолет Пушкина, Эдик…

Эдуард Артемьевич. Хорошо, что не Дантеса, бля…

Агаев, выйдя из кабинета, некоторое время стоит, прислонившись к стене с закрытыми глазами. Затем, собравшись, выходит в холл, где его ждет депутат.

Агаев. Я принимаю ваше предложение при условии: Агаянц и его сын должны вылететь в Москву рейсом в 2.40.

Титр: «Баку, 18 октября, 01.25»

Тимур выходит на освещенную площадку перед стеклянным магазином, торгующим цветами и саженцами.

У магазина беседуют два молодых усатых человека в одинаковых куртках с надписью «Boss». Один стоит, прислонившись спиной к автомобилю с работающим двигателем.

Тимур. Добрый вечер.

Молодые люди вежливо отвечают на приветствие, даже не взглянув на Тимура. Один из них сильно небрит.

Тимур. У меня просьба… Я опаздываю на самолет… Это чья машина?

Небритый. Моя.

Тимур. Я завтра утром должен быть в Москве. Я актер… У меня премьера. Под-

бросьте до аэропорта. У меня есть русские рубли.

Небритый. Дело не в деньгах. У меня здесь встреча. Я не могу поехать.

Тимур. Вы видели телевизионный спектакль «Мужчина в черепашьих очках»?

Небритый. Нет.

Второй парень. Я тебя узнал. Ты там шпиона играешь?

Тимур. Да. Помогите, ребята.

Небритый смотрит на своего приятеля.

Небритый. На ключи, подбрось его до аэропорта. И быстро возвращайся.

Он отдает ключи от машины товарищу.

Тимур. Спасибо.

Титр: «Баку, 18 октября, 01.30»

Агаев, Эдуард Артемьевич и Мика покидают дом через дверь, выходящую во двор. Пройдя по длинному открытому балкону, они спускаются по лестнице. У ворот, выходящих на соседнюю улицу, тихо, людей нет.

Агаев. Сейчас будет машина.

Мика. Я поеду на своей.

Агаев. А где она?

Мика. У парадного входа.

Титр: «Баку, 18 октября, 01.35»

Телевизионные софиты потушены, но люди продолжают толпиться у главного входа в дом Агаева. Кто-то замечает Мику, идущего к своей машине. Его окликают.

Голоса. Эй, подожди! Поговорить надо.

Мика ускоряет шаг. От толпы отделяются несколько человек.

Голоса. Стой, тебе говорят!

Мика приближается к своей машине, открывает дверь, но догнавшие его люди мешают ему сесть за руль.

Мика (*по-русски*). Что вам нужно?

Голоса. Ты кто такой? Говори на азербайджанском!

Мика. На каком языке хочу, на таком говорю. Это Баку!

Голоса. Все ясно! Это он!

Они пытаются оттащить его от машины, бьют. Мика отчаянно сопротивляется.

Мика. Пустите, сволочи!

Мика падает на колени, защищаясь руками от сыплющихся на него ударов.

Титр: «Баку, 18 октября, 01.40»

Агаев и Эдуард Артемьевич поспешно занимают заднее сиденье подъехавшего автомобиля.

Агаев. Где же Мика? Ну ничего – догонит в дороге.

Машина срывается с места.

Титр: «Баку, 18 октября, 01.45»

Мику продолжают избивать. Из-за угла появляются двое полицейских, следом бегут телеоператоры с камерами.

Полицейские. Прекратите! Все закончено! Быстро! (*Телевизионщикам.*) А вы уберите свои камеры!

Толпа отходит от избитого Мики. Он с трудом садится в машину.

Титр: «Бакинский аэропорт, 18 октября, 02.00»

Голос по трансляции аэропорта. Уважаемые пассажиры, регистрация на рейс «Аэрофлота» номер 815 «Баку – Москва» заканчивается через пять минут…

Регистрация на рейс подходит к концу, все пассажиры уже прошли на посадку.

К стойке регистрации подбегают Тамилла и Ирина Николаевна, протягивают паспорта и электронные билеты работнику аэропорта, заполняющему ведомость.

Тамилла. С нами еще один человек… Он опаздывает…

Работник аэропорта. Регистрация заканчивается.

Тамилла. Он сейчас будет.

Работник аэропорта. Багаж есть?

Ирина Николаевна. Есть, но мы ждем человека!

Работник аэропорта. Так вас не регистрировать?

Тамилла. Понимаете, это очень важно… Человек должен обязательно улететь этим рейсом. Он – актер, завтра у него премьера…

Работник аэропорта начинает собирать свои бумаги.

Тамилла (*еле сдерживая слезы*). Ну где же он?

Открываются двери лифта, появляется Вера с мужем, сидящим в коляске.

Вера. Слава богу, не опоздали!

Она катит коляску к стойке регистрации.

Титр: «Баку, Пригородное шоссе, 18 октября, 02.05»

Машина с Тимуром мчится в сторону аэропорта по пустому шоссе.

Титр: «Бакинский аэропорт, 18 октября, 02.10»

Голос по трансляции аэропорта. Уважаемые пассажиры, регистрация на рейс «Аэрофлота» номер 815 «Баку – Москва» закончена…

Работник аэропорта, забрав бумаги, уходит вместе с двумя помогавшими ему девушками. Тамилла идет за ними.

Тамилла. Неужели ничего нельзя сделать?

Работник аэропорта. Вы же отказались лететь.

Тамилла. Мы не отказались, мы ждем…

Работник, пожав плечами, направляется к двери в служебное помещение. Навстречу ему выходит человек в темном костюме и что-то шепчет на ухо.

Работник аэропорта. На сколько? Понятно.

Он и девушки разворачиваются и возвращаются к стойке регистрации.

Голос по трансляции аэропорта. Вылет рейса «Баку – Москва» задерживается на тридцать минут. Просим пассажиров пройти на посадку…

Работник аэропорта *(Тамилле)*. Ну, где ваш опоздавший?

Он смотрит на Веру и коляску с Кямилем.

Вера. Мы провожающие.

И тут все вздрагивают от громкого вскрика Ирины Николаевны.

Ирина Николаевна. Тамилла, Вера! Посмотрите, это он!

Все видят Эдуарда Артемьевича и Фархада Агаева, идущих к стойке регистрации в сопровождении представителя авиакомпании и двух сотрудников службы безопасности.

Ирина Николаевна бросается на шею бывшего зятя.

Вера брезгливо морщится и разворачивает коляску с мужем так, чтобы ему не было видно происходящее у стойки регистрации.

Ирина Николаевна. Эдик, дорогой, глазам не верю… Ты совсем не изменился… (*Переходит на шепот.*) Я на твоей стороне, ты абсолютно прав… Но надо выждать…

К ним подходит Тамилла.

Эдуард Артемьевич. Где Тимур, Тамилла?

Тамилла. Не знаю…

Один из сотрудников службы безопасности ведет переговоры с работником аэропорта у стойки.

Сотрудник службы безопасности. Вот паспорт. Найди место на подсадку.

Работник аэропорта. Сделаем.

Сотрудник службы безопасности. И можно отправлять…

Работник аэропорта. Объявлена задержка на полчаса.

Эдуард Артемьевич продолжает расспрашивать Тамиллу.

Эдуард Артемьевич. Откуда он звонил?

Тамилла. Сказал, что с дороги, и отключился.

Эдуард Артемьевич. И не сказал, что произошло?

Тамилла. Не успел… Или не захотел…

Эдуард Артемьевич. Непонятно…

Титр: «Бакинский аэропорт, 18 октября, 02.30»

Автомобиль с Тимуром останавливается в нескольких метрах от входа в аэропорт. Водитель первым выходит из машины и помогает Тимуру подняться с заднего сиденья.

Тимур. Спасибо, брат.

Водитель. У тебя кровь на ухе…

Тимур, махнув рукой, медленно идет ко входу в аэропорт.

Титр: «Бакинский аэропорт, 18 октября, 02.42»

Фархад Агаев и Тамилла стоят чуть в стороне от родственников.

Агаев. Мне принесли метрики Тимура. Кому их отдать? Может, вам?

Тамилла. Спасибо.

Агаев лезет в карман.

На первом этаже Тимур ступает на эскалатор и, чтобы не упасть, хватается за поручень. На втором этаже он находит глазами стойку регистрации московского рейса.

Первым его замечает Эдуард Артемьевич, бросается навстречу.

Тимур предостерегающе поднимает руку.

Тимур. Папа, осторожно… Ребра…

Но Эдуард Артемьевич уже прижал его к своей груди.

Эдуард Артемьевич. Что случилось? Ты упал в какой-то колодец?

Тимур. Да… Не совсем… Я все расскажу, папа…

Эдуард Артемьевич. Ты получил метрики?

Тимур. Нет.

Эдуард Артемьевич. Извини… Я понимаю…

Тимур обнимает подошедшую Тамиллу, а затем попадает в объятия матери.

Вера. Тимурчик, мальчик мой, я чуть не умерла. У тебя кровь.

Плача от радости, она платком вытирает лицо сына.

Вера. Не слушай этого националиста. Я прокляну тебя, если ты откажешься от своей фамилии. Твой отец – Кямиль.

Стоящий рядом отчим Тимура, услышав свое имя, встрепенулся.

Отчим. Что? Что? Ты меня звала?

Вера. Нет.

Отчим. А кто там стоит? Вон там.

Он показывает на Эдуарда Артемьевича.

Вера. Никто… Ты его не знаешь… Это Агаянц.

Отчим. Агаянц? Как он здесь оказался?

Вера. Ты меня спрашиваешь? Откуда я знаю?

Отчим. Я хочу с ним поговорить.

Вера. Зачем?

Работник аэропорта. Проходите на посадку.

Отчим *(Тимуру)*. Подведи меня к своему отцу.

Вера. Зачем? Не надо, Кямиль. Не слушай его, Тимур.

Тимур. Мама, успокойся.

Тимур катит коляску с отчимом к Эдуарду Артемьевичу, который прощается с Агаевым.

Эдуард Артемьевич *(Агаеву)*. Я создал тебе много хлопот, Фархад. Прости, я многое понял.

Агаев. Тебе надо идти, Эдик.

Эдуард Артемьевич. И все же я счастлив, что побывал в Баку.

Обнимает Агаева. Работник аэропорта нервно хлопает рукой по стойке.

Работник аэропорта. Прошу на посадку…

Тимур. Папа, я хочу познакомить тебя с… он тоже мой отец.

Эдуард Артемьевич с удивлением смотрит на Кямиля, который всматривается в него своими полуслепыми глазами.

Отчим. Это вы?

Эдуард Артемьевич. Да, это я.

Отчим приподнимается в кресле. Тимур и все родственники с напряжением следят за каждым его движением.

Вера. Кямиль, успокойся, прошу тебя.

Отчим *(Эдуарду Артемьевичу)*. Я рад тому, что рядом с Тимуром будет родной отец. Теперь я спокоен: мой мальчик будет защищен!

Ожидавший совсем других слов, Эдуард Артемьевич искренне растроган. Он обнимает отчима.

Эдуард Артемьевич. О чем вы говорите?! Это наш общий сын. Тимур вас очень любит…

Вера наблюдает за этой сценой с неодобрительной усмешкой. Тамилла отводит Тимура в сторону.

Тамилла. У меня твои метрики.

Тимур. Как они у тебя оказались?

Тамилла. Что с ними делать?

Тимур. Не знаю. Мне они не нужны.

Тамилла. Ты уверен?

Тимур. Да. У меня было время об этом подумать.

Тамилла. А что ты скажешь отцу? Он от тебя не отстанет.

Тимур. Ну что поделаешь… Отцов не выбирают.

Тамилла. У тебя-то как раз был выбор!

Работник аэропорта. Проходите на посадку!

Тимур, поцеловав мать, идет вместе с Тамиллой и Ириной Николаевной к кабинам пограничного контроля.

Эдуард Артемьевич. Иду, иду.

Он еще раз обнимает отчима.

Эдуард Артемьевич. Рад знакомству. У вас хорошие глаза…

К Эдуарду Артемьевичу подходит сотрудник службы безопасности, берет его за локоть.

Сотрудник службы безопасности. Можно вас на минуточку, господин Агаянц?

Эдуард Артемьевич. Да, я вас слушаю.

Сотрудник службы безопасности. Вот сюда, пожалуйста…

Он подводит Эдуарда Артемьевича к двери в служебное помещение.

Агаев переглядывается с работником аэропорта, который не скрывает своего недоумения.

Агаев. Куда он его повел?

В полутемной комнатке сотрудник службы безопасности кладет левую руку на плечо Эдуарда Артемьевича, разворачивает его лицом к себе и наносит сильный удар в живот.

Эдуард Артемьевич складывается пополам, беззвучно разевает рот, на губах пузырится слюна. Сотрудник службы безопасности держит жертву за плечо, не давая упасть.

Постепенно Эдуард Артемьевич приходит в себя. Не разгибаясь и вытирая слюну с подбородка, он с укоризной смотрит на обидчика снизу вверх.

Эдуард Артемьевич. Только никому не говорите… Стыдно. Это не по-бакински…

Первым из служебного помещения выходит Эдуард Артемьевич, идущий следом сотрудник службы безопасности плотно прикрывает дверь.

Эдуард Артемьевич, продолжая морщится от боли, останавливается рядом с бывшей женой.

Эдуард Артемьевич. Вера, почему ты не подошла ко мне?

Вера. Потому, что ты давно умер для меня.

Эдуард Артемьевич. Ты все еще любишь меня, Вера, и поэтому не можешь простить.

Вера. Самец самовлюбленный! Иди на посадку…

Эдуард Артемьевич оборачивается и машет всем обеими руками.

Эдуард Артемьевич. Прощайте все! Жду вас в Москве. Кямиль, и вас тоже. Я знаю, как вас вылечить…

Эдуард Артемьевич проходит пограничный контроль и, еще раз помахав всем, идет на посадку. Агаев смотрит ему вслед.

Титр: «Баку, 18 октября, 02.30»

Группа крепко сложенных мужчин идет по коридору института. У кабинета Агаева на их пути пытаются встать двое сотрудников. Им тут же заламывают руки.

Со стола Агаева сметают вещи и бумаги в подставленную картонную коробку, в другую коробку летят книги из шкафов.

Титр: «Бакинский аэропорт, 18 октября, 02.40»

Агаев отключает телефон, оглядывается вокруг. В огромном пустом зале аэропорта почти никого не осталось.

От входных дверей, ковыляя, тащит свое дородное тело Мика. Следы побоев бросаются в глаза даже на расстоянии.

Титр: «Баку, 18 октября, 04.30».

Машина Агаева подъезжает к институту. У входа стоят несколько незнакомых охранников в форме. На стертых гранитных ступеньках сидит помощница. Рядом с ней три большие картонные коробки. Агаев выходит из машины. Подъезжает автомобиль Мики.

Помощница. Всё, что дали собрать…

Рядом с одной из коробок лежит расколовшийся от удара о землю китайский божок. Агаев аккуратно собирает нефритовые обломки в бумажку.

Помощница. Кабинет опечатали…

Агаев помогает ей встать и, поддерживая под руку, ведет к машине. Водитель грузит коробки в багажник. Мика пытается ему помочь.

Мика. Что же теперь будет?

Агаев обнимает его.

Агаев. Будем жить, Мика.

Мика. К сожалению, всех их не перестреляешь…

Титр: «Москва, 18 октября, 19.50»

Заканчивается первое отделение спектакля «Петля». Актеры раскланиваются под аплодисменты зрителей.

В фойе театра друзья окружили Эдуарда Артемьевича и восторженно поздравляют его так, будто это он играл в спектакле.

Друзья *(наперебой)*. Молодец, Эдик! Триумф! Поздравляем! Мы тобой гордимся!

Его целуют, обнимают, вручают цветы. Он счастлив и с удовольствием принимает поздравления.

Эдуард Артемьевич. Спасибо. Очень сложная роль. Распутин – это не хухры-мухры. А текст какой: «Меня Господь недаром послал своему помазаннику на помощь!»

К Эдуарду Артемьевичу пробирается его друг Гамлет, в руках которого программка спектакля.

Гамлет. А твой сын не играл сегодня, Эдик?

Эдуард Артемьевич. Как не играл? Что ты говоришь?!

Гамлет. Но тут другая фамилия. Не твоя.

Эдуард Артемьевич. Гамлет, ты меня достал! При чем тут фамилия?! Это мой сын, я тебе говорю… Все остальное не имеет никакого значения.

Гамлет. Понятно. Псевдоним…

Он отходит в сторону, что-то бормоча под нос. Эдуард Артемьевич продолжает принимать поздравления.

Титр: «Баку, 18 октября, 22.00»

Агаев, тихо напевая что-то под нос (прислушавшись, можно понять, что это армянская песня «Ов сирун, сирун»), аккуратно склеивает разложенные на столе кусочки китайского божка.

Рядом лежат фотографии, принесенные Микой. На одной из них маленький Фархад, оттолкнувшись от скалы, летит вниз, раскинув руки. Глядя на фотографию, Агаев вспоминает, как он долго не решался на этот прыжок. В ушах его звучит требовательный голос маленького Эдуарда Артемьевича.

Эдик. Прыгай, Фархад, не бойся! ◆

Глеб Володин

НОЧЬ В «ОЛИМПИИ»

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ ЛИЧНОЕ ДЕЛО 2012

Черный джип медленно пробирается в потоке автомобилей. Проезжает Троицкий мост, Марсово поле, Инженерный замок, через Фонтанку, через Невский проспект и дальше через весь центр к Балтийскому вокзалу.

В салоне машины напряженное молчание. За рулем сидит Татьяна, симпатичная, чуть полноватая женщина тридцати пяти лет. Рядом с ней Олег, подтянутый тридцатилетний мужчина.

Татьяна периодически посматривает в зеркало заднего вида – поправляет прическу, макияж. Олег отрешенно смотрит на дорогу и по сторонам.

Оба молчат. Может быть, им уже нечего сказать друг другу, а может, наоборот, не хотят сказать чего-нибудь лишнего.

Татьяна достает сигарету, берет зажигалку, закуривает, открывает окно. Он смотрит на нее. Она включает радио. Едут дальше.

На перекрестке джип останавливается.

Олег *(не поворачивая головы)*. Не понимаю, как ты можешь столько курить...

Татьяна затягивается, бросает взгляд на Олега, отворачивается, выдыхает дым в открытое окно. Едут дальше.

Татьяна *(через какое-то время)*. Ты что-то сказал?

Олег внимательно смотрит на Татьяну, ничего не отвечает, увеличивает звук радио.

На автовокзале они прощаются. Сухо и деловито. Делают вид, что ничего не произошло. Татьяна поправляет куртку на Олеге.

Татьяна. Долго там не задерживайся, работы много. Получишь документы – и обратно...

Олег *(изображает улыбку)*. Как скажете, товарищ директор.

Татьяна не реагирует на иронию, протягивает ему сверток с бутербродами.

Татьяна. Возьми бутерброды. Что-нибудь теплое есть с собой?

Олег *(опять изображает улыбку)*. Да, товарищ директор.

Глеб Володин (род. в 1978 году в Новосибирске) – режиссер. Окончил Таллинский технический университет (2000), СПбГУКиТ (2005, мастерская В.Бортко и И. Хамраева). В 2007 году – репортер новостной программы Эстонского телевидения на русском языке «Актуальная камера», в 2008-м – редактор новостного интернет-портала. Как второй режиссер работал на телевизионных проектах «Суженый-ряженый», «Дилер», «Литейный-4», «Шпильки», «Подводные камни», «Подсадной», «Наркотрафик» и других. С 2011 года – режиссер-постановщик Санкт-Петербургского государственного драматического театра «Комедианты».

Сценарий «Ночь в «Олимпии» вошел в шорт-лист второго конкурса киносценариев «ИК» «Личное дело» в разделе «коммерческий кинематограф».

Татьяна. Хватит!

Олег. Прости.

У Татьяны звонит телефон. Она берет трубку.

Татьяна. Да! Да! Вы хоть что-нибудь можете без меня сделать?! Как это не приехал?.. Ему не позвонили?.. А кто должен был позвонить?..

Быстро целует Олега. Расходятся. Она идет к машине. Продолжает разносить кого-то по телефону.

Олег уходит, садится в автобус. Джип Татьяны, взвизгнув, уезжает с автовокзала.

Олег сидит в автобусе. Смотрит в окно. В кармане пищит телефон – разряжается аккумулятор. Олег достает мобильник, вертит в руках. Набирает номер. Слушает.

Голос Ксении *(за кадром)*. Алло? Алло, говорите! Алло… алло! Алло, перезвоните, вас не слышно.

Гудки.

Автобус трогается. Олег, подумав, еще раз звонит.

Олег *(изменив голос)*. Алло, да… здравствуйте, я по объявлению… Что значит «уже продали»?.. Как продали?.. Нет, нет…

Гудки. Пауза.

Олег снова набирает номер Ксении.

Олег *(своим голосом)*. Привет… Да я… ну, конечно, я… нет, только выехал. Нет, на один день… Как зачем? К тебе!.. Что значит «занята»?.. Устала? Ты думаешь, я не устаю?.. Какой к черту следующий раз?!. А? В гостинице. А что?.. Прогулки, стихи, ухаживания?.. К сожалению, у меня катастрофически мало времени… Я… буду на вокзале в одиннадцать… Что?.. Миллионер. Да… Нет, не женат… А-а… хорошо.

Клип под музыку. *Дорога Санкт-Петербург – Таллин. Таможня, паспорта, собаки, чемоданы, снова дорога, автобус, пассажиры.*

Сразу после пересечения русско-эстонской границы Олег получает эсэмэску от Татьяны: «Все в порядке?»

Он отвечает: «В порядке».

На экране его Nokia высвечивается: «Доставлено: Таня Директор».

Приходит ответ: «Не злись. Возвращайся скорее. Люблю, целую».

Улыбнувшись, он пишет: «Ок. Скоро буду. Целую».

И опять: «Доставлено: Таня Директор».

Коротким пиликаньем мобильный напоминает о том, что садится батарейка.

Клип под музыку. *Мелькает дорога. Вечереет. Автобус. Олег закрывает глаза. Вспоминает. Вспоминает свою короткую семейную жизнь с Ксенией.*

Олег лежит дома на диване, а Ксения ему что-то высказывает. Олег отворачивается к стене. От ощущения собственного бессилия Ксения берет тарелку и швыряет в стену над ним. Тарелка втыкается, не разбившись, в гипсокартонную стену. Пауза.

Олег с Ксенией переглядываются. Олег опять отворачивается лицом к стене. Тогда Ксения в ярости берет и швыряет вторую тарелку в стенку. Тарелка втыкается чуть выше первой, опять же не разбившись. От неожиданности у обоих начинается истерический смех. Отсмеявшись, Олег пристально смотрит на Ксению, встает, подходит, целует ее. Она отвечает на поцелуй. Ссора исчерпана. Музыка…

Олег с Ксенией в театре, сидят в ложе – смотрят балет. Справа пара из Японии, впереди англичане, сзади – итальянцы. У Ксении начинается икота. На сцене Жизель сходит с ума, а в ложе Ксения пытается справиться с икотой. Все оборачиваются на них. Олег берет Ксению за руку, и они, едва сдерживая хохот, выбегают из театра…

А вот их свадьба. Представитель загса спрашивает Олега, берет ли он Ксению в жены. Олег молчит. Будущей теще становится нехорошо. Кто-то кашляет. Ксения смотрит на Олега – а у него из носа течет кровь. Она вытирает кровь, отвечает за него: «Да». Он повторяет…

Таллинская телебашня. Навстречу автобусу проносятся машины. Знак – Tallinn. В салоне звучит легкая музыка. Пассажиры приближаются к конечной цели пути.

Прибывший из Петербурга автобус мягко останавливается на автовокзале. Открываются двери. Пассажиры торопятся выйти, забрать багаж и разойтись кто куда.

У опустевшего автобуса стоит Ксения, симпатичная женщина тридцати лет, но выглядит она моложе.

Задремавший Олег просыпается, выскакивает из автобуса и скатывается кубарем с лестницы – ногу свело судорогой.

Олег. Ох, черт! Да твою мать!

Ксения *(нахмурившись)*. Я уж думала, ты не выйдешь.

Олег. Ладно, будем считать, что встреча состоялась! У трапа высокого гостя встречали группа товарищей и официальные лица… Да чтоб тебе!..

Ксения *(очень серьезно)*. Не знаю, зачем я пришла… Послушать, как ты ругаешься?

Ксения отворачивается, собираясь уходить.

Олег. Стоп! Погоди! Не двигайся. Стой где стоишь! Тихо! Стой!

Олег подходит, хромая, к Ксении. Пытается поцеловать. Она отстраняется.

Ксения. Ты пьян, что ли?

Олег. Если бы. А что, есть что выпить?

Ксения. Подожди, ты пил?!

Олег. Мне что, кровь на анализ сдать?

Ксения. Смотри мне! А то можешь собирать вещи и – доброго пути!

Олег целует Ксению. Та вырывается.

Ксения. Да перестань! Люди смотрят!

Олег. Пусть смотрят.

Олег не отпускает Ксению. Она указывает на его ногу.

Ксения. Больно?

Олег. Да ерунда. Руки вот грязные – это неприятно. И, главное, понял, что ногу свело, уже когда встал на ступеньку…

Ксения. Сорокин, ты чем сейчас занимаешься?

Олег. В смысле?

Ксения. На жалость давишь?

Она достает из сумочки и протягивает ему влажные салфетки.

Олег. А почему бы нет?

Он достает из пакета Duty Free разбитую бутылку коньяка. Ксения хмурится.

Олег. Что ты на меня так смотришь? Что же я поеду с пустыми руками?

Ксения забирает у него пакет с разбитым коньяком и выбрасывает в мусорный ящик. Олег трет ногу.

Ксения. Ладно, пойдем, герой-любовник.

Олег. Я бы сказал «горе-любовник».

Они идут в сторону здания автовокзала.

Ксения. Зачем приехал? Только не говори, что соскучился!

Олег. Как скажете, сударыня. Приехал по делам. Надо оформить кое-какие документы для получения вида на жительство в России. У меня же эстонское гражданство.

Ксения. Мог бы соврать что-нибудь более романтическое.

Олег. Ну. Вот. Как есть. Куда идем? Ты на машине?

Ксения. Машину я продала. Ты сам говорил – давно пора менять. А мы прогуляемся. Расскажешь пока о себе: что, да как, да почему!

Олег. И все же куда идем-то?

Ксения. Прямо.

Показывает в сторону Старого города.

Олег. Ладно. Прямо так прямо. Мне бы руки сполоснуть… Ты не голодная, кстати?

Ксения. Нет, спасибо. Да я и не ем после семи, если ты помнишь.

Олег. А-а… фигура… да, понятно.

Олег с Ксенией направляются в сторону пиццерии.

Заходят в пиццерию. Олег достает из кармана кошелек. Смотрит на Ксению.

Олег. М-да, и-ди-от! У меня же только рубли.

Ксения. Ну что, Сорокин, заплатить за тебя?

Олег. Я тебе сейчас, то есть сразу, как поменяем деньги, верну. Возьми, пожалуйста, мне пиццу, кофе, ну и себе… что ты будешь?..

Ксения *(подтрунивает)*. Тебе кофе или коньяк?

Олег. Мне кофе, себе – что хочешь.

Олег уходит в туалет. Переводит телефон в режим «без звука», моет руки, возвращается. Ксения сидит за столиком у окна.

Ксения. Что смотришь?

Он продолжает стоять, улыбается.

Олег. Давно тебя не видел.

Ксения. И что?

Олег. Хорошо выглядишь…

Ксения. Хм, это ты хорошо выглядишь, а я – отлично. Что еще?

Олег. Пусть будет так. Ну что еще… Глаза у тебя красивые…

Ксения. Угу. Сомнительный комплимент. Садись – два!

Олег садится напротив Ксении. Улыбается, молчит.

Ксения. Что молчишь?

Олег. Э-э, ну-у, как бы-ы… нравишься ты мне…

Ксения. Влюбился?

Олег. Ну да, а ты?

Ксения. А я? Я очень устала. В последнее время столько работы…

Олег *(говорит в нос, грассирует, пародируя Виталия Вульфа)*. Когда я видел ее в последний раз, она сидела одна в маленьком кафе на набережной Круазетт. Ей было очень одиноко. Она пила коньяк и выглядела очень уставшей. У нее только что закончились изматывающие съемки в новой картине под названием «Усталость ей к лицу». Или, может быть, это уже была следующая ее картина – «Сильная, уставшая, злая»…

Ксения. Дурак-кретин-идиот – в одно слово с маленькой буквы. Это ты.

Олег. Не без этого.

Ксения. Не такая уж я и сильная, как кажется. А порой и вообще хочется, чтобы кто-то за тебя все решал-делал. Но! Почему-то так никогда не получается…

В это время мимо окон пиццерии проходит беседующая о чем-то несколько старомодно одетая пара – мужчина и женщина лет пятидесяти. Ксения с Олегом, не сговариваясь, ныряют под стол.

Олег. Вот бы мама порадовалась, увидев нас снова вместе!

Ксения. Ух, чуть сердце не выпрыгнуло! А они со Славой все еще вместе? Молодцы. А ведь начали встречаться тогда же, когда и мы…

Официантки удивленно наблюдают за молодыми людьми, разговаривающими под столом.

Олег. Молодцы… Таллин – город маленький, глядишь, еще и с твоими родителями повстречаемся!

Ксения. А что, сказал бы теще – привычка жениться…

Олег. Бывшей теще. Сказал бы. С того света. Пойдем, пока еще кого-нибудь не встретили.

Пауза.

Ксения. Может, ты один пойдешь?

Олег. В смысле? Почему один?

Ксения. Мы что, теперь всю жизнь будем под столом от людей прятаться?

Молчание. Официантка приносит кофе.

Олег. Лучше бы я взял коньяк.

Ксения. Что?!

Олег. Э-э… Ну… В общем…

Ксения. Знаешь, пожалуй, ты оставайся, а я пойду!.. Зачем мне это все надо?.. Что я тебя не знаю? Или себя?..

Олег. А-а, понятно. Ну давай-давай – иди!

Ксения. И пойду!

Олег. Иди, иди. Вещи только не забудь.

Ксения начинает собираться.

Олег. Ну что, уходишь ты или нет?

Ксения. Не твое дело.

Олег подает ей плащ.

Ксения. Не трогай меня!

Олег. Ксюша! Ну Ксюха! Ну ладно, брось. Давай поговорим.

Ксения. Пусти меня!

Олег. Да сиди ты! Я сам уйду.

Ксения. Вот и иди! Что, струсил перед родителями?!! Стыдно такую жену в дом привести?!! Да?.. Тебе за кого больше стыдно – за меня или за себя?!

Олег. О, узнаю Ксению Леонидовну! А ты, значит, такая смелая! Хорошо, пойдем! Родители, по всей вероятности, идут домой и будут там минут через пять. Пойдем, и ты сама им все расскажешь – про то, что мы опять встречаемся, про то, как мы собираемся жить «вместе», работая в разных городах, то есть даже странах, ну и вообще тебе, наверное, много чего есть рассказать… Да?..

С ненавистью смотрят друг на друга. Внезапно она улыбается.

Ксения. Пойдем!

Олег. Пойдем-то пойдем… Но!..

Ксения *(прерывает его)*. Ну, пойдем?

Олег. Да, пойдем-пойдем.

Ксения. Так пойдем...

Олег. Пойдем...

Забирает пиццу, открывает дверь, они выходят.

Ксения с Олегом подходят к подъезду дома, где живут родители Олега. Останавливаются перед домофоном.

Олег. Пожалуйста. Квартира 57, если ты, конечно, помнишь.

Ксения. Почему я? Твои родители – ты и звони.

Олег. А я-то с какого перепугу? Ты же хотела с ними пообщаться – ты и звони!

Ксения. Так, секундочку! Кто у нас мужчина?

Олег. А какое это имеет значение?

Ксения. В нашем случае решающее. Что, Сорокин, боишься?

Олег. Если – ты – так – думаешь! Что же... Ты абсолютно права!

Ксения. Вопрос только в том, чего ты боишься. Боишься того, что тебя не поймут, или наоборот?

Пауза.

Олег. Позвони, узнаем.

Пауза.

Ксения. О-ох... Нет, я так не могу... Может быть, завтра?

Олег. А может быть, послезавтра?.. Ладно, пойдем, чудо в перьях...

Олег и Ксения идут к гостинице.

Олег. Значит, решила машину поменять?

Ксения. Ты же сам говорил, что давно пора.

Олег. И что собираешься брать? «БМВ»? Или, может, «Мерседес»?

Олег в шутку показывает на припаркованный черный «Мерседес».

Ксения. Ага, такой же. Только серый.

Олег. Так–так, посмотрим, что у нас тут есть. *(Подходит к машине. Оглядывает ее.)* Шесть литров двигатель, девятнадцатые диски, компрессор... *(С деловым видом заглядывает под днище.)* И жрет он, наверное, литров двадцать на сто километров. Да... Тогда тебе точно нужен муж-миллионер.

Сзади подходит владелец «Мерседеса». Смотрит на машину, затем на Олега. Распахивает пиджак так, чтобы было видно наплечную кобуру с пистолетом.

Владелец «Мерседеса» *(на эстонском)*. В чем дело?

Олег. Вот поспорили. Я говорю, что такая машина может быть только у бандита. Вы случайно не бандит, нет?

Владелец «Мерседеса» *(на эстонском)*. Что-что? В чем дело?

Ксения *(на русском)*. Сорокин! Во что ты опять впутался?! (*На эстонском.*) Извините. Молодой человек – он только что приехал из России. Ну, вы понимаете!.. Просто у вас красивая машина! А я как раз ищу себе новую.

Владелец «Мерседеса» застегивает пиджак.

Владелец «Мерседеса» *(на эстонском)*. А-а, так бы сразу и сказали... Прекрасный «Мерседес». Черный, классика жанра. Вам, девушка, отдам недорого. Как вас зовут?

Ксения. Оксана.

Владелец «Мерседеса» *(на эстонском)*. Оксана, я знаю людей. Я их вижу. Вот вы – правильная. А «Мерседес» – то, что надо такой правильной девушке, как вы. Он принесет вам удачу. Если что – звоните.

Он протягивает ей свою визитку.

Олег. Удача уже чувствуется...

Владелец «Мерседеса» *(на русском, с чуть заметным акцентом)*. Эй, парень, кажется, ты ее ревнуешь?

Олег. Ну допустим, и что?

Ксения. Это плохо?

Владелец «Мерседеса». Не плохо. Хочешь совет? Женись на ней. Она хорошая. Это я тебе говорю. Антс.

Олег. Я как-нибудь сам разберусь, Антс, да?

Владелец «Мерседеса». А не надо ни в чем разбираться – просто женись и все. Это я тебе говорю. Давай.

Антс садится в машину. «Мерседес» медленно и чинно уезжает.

Олег с Ксенией идут по улице.

Олег. Та-ак. И это при живом-то, можно сказать, муже! Заигрывать с каким-то Антсом. А я-то!.. Строил серьезные планы... А ты!..

Ксения. Пойдем, Отелло. Ты мне еще пока не муж. И уже, в общем, тоже не муж.

Олег. Дура ты. Как была дурой, так и осталась.

Олег получает пощечину.

Ксения. Я дура?!

Она наступает на него. Он отступает.

Олег. Слушай, а что ты так завелась-то? У тебя что, проблемы какие-то?

Ксения. Проблемы?!

Олег *(смеется)*. Тише! Тише, Ксюха!.. Люди же смотрят!

Она замахивается еще раз.

Ксения. У меня проблемы?

Она старается его ударить, он уворачивается.

Олег *(продолжает хохотать)*. Люди смотрят!..

Ксения. Люди?.. Пусть смотрят!..

Олег. Всё, стоп. Всё, таймаут. Беру свои слова обратно. Да?

Ксения. Да! (*Все-таки попадает ему по лицу.*) Ой, извини! Я не хотела!

Олег. Довольна? Можем идти дальше?

Ксения. Да!

Они оказываются у обменного пункта.

Олег и Ксения входят в помещение. Олег жмет на кнопку звонка – вызов сотрудника обменника. Смотрит на Ксению.

Олег. Психическая.

Ксения. Я нормальная. Это у тебя просто талант нервировать меня.

Олег смеется. Начинает тихонько напевать.

Олег. Rainy days, never say good bye – to desire, when we are together, рэй-ни дэйз прам-па-пам-пам-пам... Да что он там заснул, что ли?

Ксения. Да, а я уже почти и забыла... I like Schopin, I used to say, Ай лайк Шопен. (*Раздраженно.*) Можно, наверное, и еще где-то поменять?

Олег. Боюсь, что везде уже закрыто. Да где он там?!

Пошатываясь, появляется помятый Маркус – сотрудник обменного пункта.

Маркус *(на эстонском)*. Конечно. Как ночь – так всем нужен Маркус. Маркус, помоги, Маркус, пожалуйста!

Олег протягивает ему рубли и паспорт.

Олег. Рэйни дэйз...

Ксения *(обрывает его)*. Рэйни дэйз!!! Вот! Хороший пример! Даже на нашей свадьбе ты умудрился довести меня до белого каления!

Олег. Интересное дело! Это чем же? Это я, может быть, флиртовал там и со всеми танцевал, а?

Ксения. Ни с кем я не флиртовала, а танцевала только с Даниэлем.

Олег. Тем более!

Ксения. Он же голубой.

Олег. Да хоть фиолетовый. Почему я на собственной свадьбе должен нервничать из-за какого-то...

Подбирает слово.

Ксения. Ну-у!

Олег. Голубого!

Ксения. Даниэль, кстати, был очень мил и галантен, в отличие от твоих друзей, надравшихся под конец вечера так, что их еле развезли по домам.

Олег. С кем не бывает.

Ксения. А тебя!.. Я лично готова была придушить, когда после вопроса «Готов ли ты взять ее, то есть меня, в жены?» в воздухе повисла пауза.

Олег. Надо было вообще промолчать.

Ксения. Что?

Маркус возвращает все обратно, машет рукой.

Ксения *(на эстонском)*. Ну в чем дело?! Ты что, там вообще уже?

Маркус *(на эстонском)*. Паспорт не надо. Маркусу не нужен ваш паспорт.

Ксения забирает паспорт. Отдает его Олегу.

Ксения *(на эстонском)*. О боже мой! А можно быстрее?!

Олег. Да он, по-моему, в стельку. Работничек...

Маркус долго копается в бумагах, пытается что-то распечатать.

Ксения. Послушайте! Мы что, здесь до утра будем торчать?! (*Олегу.*) А по чьей вине мы так и не поехали в свадебное путешествие?

Маркус собирает деньги с разных концов стола, пытается их пересчитать.

Олег. А на что бы мы жили?

Ксения. Сорокин, нет, вот ты мне скажи: почему все люди как люди, один ты – как хрен на блюде! (*Маркусу, который начал прислушиваться к их разговору.*) Быстрее можно, в конце-то концов?!

Маркус *(на русском)*. Тихо, женщина! Маркус знает, что делает!

Олег *(ища поддержку у Маркуса)*. Вот-вот. И я говорю – тихо! Что поделаешь, человек не волен в своих поступках!

Маркус наконец выдает им деньги.

Ксения. Ух, как дала бы по этой голове! Чтобы освободить ее! От глупости!

Олег, в шутку заслоняясь руками от Ксении, забирает кроны.

Олег. Раньше надо было, раньше. Теперь-то что уж...

Звонит телефон Маркуса.

Маркус *(на эстонском)*. Она у тебя?.. Нет? Сука!.. Да нет, не ты... хотя, в принципе, и ты тоже!..

Маркус кладет трубку, отхлебывает виски из бутылки.

Олег и Ксения заходят в отель «Олимпия».

Ксения. Ну и как съездил в отпуск? На Тенерифе, да?

Олег молчит.

Они подходят к ресепшн, где их встречает сотрудница отеля Кайли, девушка двадцати двух лет.

Олег. Здравствуйте, вы говорите по-русски?

Ксения. А ты как будто не говоришь по-эстонски!

Олег. А это сейчас не имеет значения. Сейчас я гость.

Ксения *(на русском)*. Сорокин, не переводи тему! Я спросила про Тенерифе. (*На эстонском к Кайли, которая стоит, надев дежурную улыбку.*) Здравствуйте, я бронировала номер на двоих на десятом этаже.

Кайли *(на эстонском)*. Здравствуйте, один момент. Я посмотрю.

Олег. Да... да, нормально съездил.

Ксения. Ну и как там? Красиво? Лучше, чем в Крыму?

Кайли *(на эстонском)*. У нас сегодня акция, можно со скидкой взять номер на двадцать третьем с панорамой на Старый город.

Олег *(без энтузиазма)*. Да... в общем... нет. В Крыму, конечно, да, то есть нет... В смысле... Чего она хочет?

Ксения. Предлагает чуть дороже, но выше, и там вид лучше.

Олег достает деньги.

Ксения. Один ездил?

Олег. Да. Нет. В смысле. Конечно. То есть...

Ксения. Что «то есть»?

Олег пересчитывает деньги.

Олег. Та-ак, порядок.

Ксения. Итак... с кем ездил? (*На эстонском Кайли.*) Да, мы возьмем.

Олег. Э-э... С коллегой ездил.

Заполняют анкеты.

Ксения. Понятно... Так странно все это.

Олег. Что странно?

Ксения. Мы. С тобой. В Таллине – в гостинице.

Олег. Да уж, если б кто рассказал лет пять назад – не поверил бы...

Кайли *(на русском с акцентом)*. Что-нибудь в номер желаете? Шампанское?

Ксения. А я все думала: позвонишь – не позвонишь... Даже не знаю, почему... и зачем... (*Кайли.*) Шампанское.

Олег. А может, все так и должно было быть? (*Кайли.*) Коньяк.

Ксения. Как говорят эстонцы, будем посмотреть. (*Кайли.*) Шампанское и коньяк.

Напряженно разглядывая друг друга и стены лифта, Олег и Ксения молча поднимаются на последний этаж. Когда раздается звонок лифта, извещающий о прибытии на этаж, они продолжают стоять. Ксения замечает, что у Олега из носа идет кровь. Она протягивает Олегу салфетку. Он вытирает кровь под носом. Мелодично звонит мобильный Ксении, и она выходит из лифта, говоря на эстонском.

Ксения *(по телефону, на эстонском)*. Да, я слушаю. Нет, нет, в пятницу нормально. Да, хорошо, договорились. Жду вас на уроке в пятницу, в десять утра. Да, всего доброго.

Олег идет за ней. Держит салфетку у носа.

Они заходят в номер, включают свет, оглядываются.

Олег. А что?! Годится! Славная квартирка на первое время, а?

Ксения. Да, здесь довольно мило. Не так, наверное, как на Тенерифе, но тоже неплохо...

Ксения подходит к окну, Олег за ней.

Олег. Слушай, ну хватит про Тенерифе. Ведь мы сейчас здесь с тобой...

Молчат. Он обнимает ее, прижимает к себе. Кровь из носа уже не идет.

Ксения. Кажется, я соскучилась.

Олег. Такая же ерунда.

Стоят, глядя на огни ночного Таллина. Олег начинает целовать ее шею. Поворачивает к себе. Раздается стук в дверь. Ксения выворачивается.

Ксения. Стучат?

Олег. Не знаю – не слышал.

Ксения. Да, войдите.

Входит официант.

Официант. Ваш заказ – шампанское, коньяк.

Ксения. Спасибо.

Официант. Что-нибудь еще?

Ксения. Нет, наверное.

Олег *(смотрит на часы)*. Секундочку, скажите, а в гостинице есть Интернет?

Официант. К сожалению, сейчас только внизу – на ресепшн.

Олег. Понятно.

Официант. Всего доброго, если что – звоните.

Олег. Да, спасибо. Всего доброго. *(Ксении.)*. Я быстро – одна нога там, другая здесь. Мне по работе надо, ок?

Ксения. Хорошо.

Он выходит из номера. Ксения остается, подходит к окну.

Олег выходит в холл из лифта, звонит Татьяне.

Олег *(нервно кашляет)*. Да, гхм, привет. Все в порядке, кхм, нормально, добрался... Нет, вроде не простыл... Ага... гхм... да, поперхнулся, просто... гхм-кхм, целую, тороплюсь, потому что трубка садится, а подзарядку не взял... Да, завтра наберу. Пока. Кхм.

Ксения осматривает номер, садится на диван. Разговаривает сама с собой. Как бы репетирует разговор со своей мамой.

Ксения. «Привет, мама». – «Привет, Ксюша». – «Представляешь, вчера совершенно случайно встретила Олега...» – «Как встретила?» – «Мама, ну как люди встречаются? Вот так вот просто, говорю, случайно встретила» – «А где встретила? Он что, вернулся из Петербурга?» – «Встретила? А представляешь – в библиотеке. Да, в библиотеке, совершенно случайно». – «Случайно?» – «Что? Да, я как раз зашла – случайно, ну, в ту же библиотеку».

Нет. Или вот так еще лучше. *(Как бы репетирует разговор, но уже не с мамой.)*

«Привет, дорогой!» – «Привет, дорогая. Ты поздно вернулась». – «Да, и что? Почему ты так на меня смотришь?» – «Ты ничего не хочешь мне сказать? Где ты была?» – «Что за вопросы? И вообще, что за напряженность?»

Берет со стола стакан и с размаху разбивает его о стену.

Олег выходит на улицу подышать. Пытается прокашляться, потом вдруг громко кричит. Кричит еще. Мимо проходит запоздавший прохожий.

Олег. Кхм, гхм, гм... А-а-а-а! *(Кричит во весь голос.)* А-а-а-А-А!

Прохожий. Что вы сказали?..

Олег. Нет-нет, ничего, кхм, все в порядке, кхм.

Олег, оглянувшись по сторонам, уходит.

Ксения включает музыку, начинает собирать осколки – продолжает разговаривать сама с собой.

Олег идет по гостиничному коридору. Протяжно пищит и выключается его мобильный – села батарейка.

Олег. Ну вот и отлично!

Олег заходит в номер. Заходит шумно. Ксения подметает пол.

Олег. Так, что у нас тут происходит?!

Ксения встает ему навстречу.

Ксения. Ты хочешь знать, что у нас тут происходит? Да, собственно говоря, ровным счетом как бы ничего и не происходит. Наверное, я просто мою пол. Наверное, просто потому, что разбился стакан. Наверное, потому,

что я его швырнула в стену. Наверное, потому, что я нервничаю!.. Еще вопросы?

Олег. Да, если можно, один.

Ксения. Давай.

Олег. Могу ли я чем-то помочь?

Ксения. Не поверишь, и я задаю себе тот же вопрос. Шампанское открой.

Он открывает шампанское, разливает по бокалам, что-то говорит, говорит.

Олег. Нет, и все же, не знаю, как тебе, а мне здесь определенно нравится. Прошу!

Ксения *(изображает улыбку)*. За тебя! С приездом, дорогой!

Олег. Мне кажется, ирония здесь неуместна. И вообще, у меня такое ощущение, что меня здесь не любят, что я тут никому не нужен. Поэтому я ухожу! В душ.

Олег берет полотенце, уходит в душ.

Ксения находит пульт от телевизора. Щелкая пультом, попадает на блок порноканалов. Какое-то время смотрит, комментируя происходящее. Слышит, что Олег выходит, – переключает ТВ на музыкальный канал.

Выйдя из ванной, Олег берет у Ксении бокал, отпивает. Ставит бокал на столик. Осторожно целует Ксению. Она отвечает.

Ксения. Ты злоупотребляешь моим отношением к тебе…

Олег. Да-а?..

Ксения. Сорокин, ты негодяй…

Олег. Да-а!..

Ксения. Подлец…

Олег. Разве не поэтому ты вышла за меня замуж?

Ксения. Сволочь…

Олег. Ты так думаешь?

Ксения. Заткнись…

Легкая заминка с застежкой на ремне ее брюк. И вот они уже в постели. За окном ночной город, где-то вдалеке вспыхивают и рассыпаются огни салюта…

…Салют заканчивается.

Олег тянется к Ксении.

Ксения. Так-так!.. Руки!.. Я бы попросила!.. Как это по-русски?.. Уже разучилась говорить по-русски… На работе все время по-эстонски! Не сметь истолковывать мое поведение неверно! Тут вам не там! Я не какая-нибудь вам там – легкодоступная…

Олег. Да-да-да. По-русски это значит: не пойми меня правильно.

Ксения. Я бы попросила без комментариев.

Олег прижимает ее к себе. Пауза.

Ксения *(злится)*. Самое удивительное, что, кажется, я все еще люблю тебя.

Олег. Такая же ерунда.

Пауза.

Ксения. Что будем делать?

Олег. Будем посмотреть.

Ксения. Смотри не прогляди чего-нибудь.

Олег. Неужели я еще не все проглядел?

Ксения. Странно, вот ты приехал час назад, а кажется, что никогда и не уезжал… Не знаю почему, но я не могла себе представить, что я больше никогда тебя не увижу. Мне всегда казалось, что ты где-то рядом.

Олег. Угу, рядом – вышел покурить. Тебя только забыл с собой позвать.

Ксения. А ты смог бы так – раз и навсегда – и на всю жизнь?

Олег. Я-то смог бы. А ты – нет.

Ксения. Может быть! И что делать? Ты думаешь, мне легко так жить?..

Олег *(передразнивает)*. Что делать?.. Кто виноват?..

Звонит телефон Ксении. Олег разливает остатки шампанского.

Ксения *(прикрывая рукой трубку)*. Да… задержалась на работе… Ну извини, что не предупредила! Все, пока. Нет, буду завтра… Пока.

Олег чокается с Ксенией, пока та говорит по телефону. Одним глотком выпивает свое шампанское и отправляется в душ.

Олег отфыркивается под душем. Заходит Ксения, включает воду в ванной.

Олег. Кто звонил?

Ксения. Мама.

Олег. Мама?

Ксения. Мама.

Олег *(делает вид, что поверил)*. А-а. Переживает, как там дочка?!

Ксения. Угу.

Олег *(напевает под душем)*. Потерялась девушка – ей уж тридцать лет, мама с папой

плачут – где же наша Ксения? Почти что белый стих!

Ксения. Так, Сорокин, у тебя что, хорошее настроение? Так я ведь могу тебе его испортить!

Олег обдает Ксению холодной водой.

Панорама по пустому номеру, по разбросанным вещам, одежде, напиткам с выходом на окно. Из ванной доносятся визг Ксении и хохот Олега.

Выйдя из ванной, Олег скручивает голову бутылке коньяка. Ксения сушит волосы.

Ксения. Ты не принесешь мне коньяк?

Олег. Ты будешь коньяк?

Ксения. Ты будешь – значит, и я буду.

Олег. Решила сегодня напиться? Та-ак. С чего бы это вдруг?

Ксения. А чтобы завтра ничего не помнить. Вдруг мне стыдно будет. Хороший коньяк?

На широкий подоконник Олег ставит коньяк, стаканы. Они усаживаются друг напротив друга.

Олег. Да вроде неплохой. За что пьем?

Ксения *(со злостью)*. За свободу и независимость!

Олег. Угу. Так, да. Хорошо! Я бы сказал – за открытость и общедоступность!

Ксения. За равенство во всех отношениях!

Олег *(делает непристойный жест рукой)*. За инновативность и нанотехнологии!

Ксения. А вот это было грубо.

Олег щелкает пальцами, указывая на Ксению.

Олег. Прошу заметить, не я это начал!

Ксения. Так, первая стадия опьянения: ты начал щелкать пальцами!..

Олег залпом выпивает бокал коньяка.

Олег. И что?

Ксения. Ничего. Ничего не изменилось.

Олег. А люди вообще имеют такое свойство – не меняться. Меняются обстоятельства, в которых они, то бишь люди, либо проявляют свою сущность, либо не проявляют.

Ксения. Да? А вот один мой старый знакомый, он даже как-то одно время был немного женат на мне, утверждал обратное. Что все можно изменить, что исключительное свойство человека – меняться, приспосабливаться. Или это были просто слова? Как быть?

Она шумно выдыхает воздух и выпивает свой коньяк.

Олег дает ей кусок пиццы.

Олег. Как быть, не знаю. Главное в нашем деле – закусывать.

Ксения. Вечером не ем. По-моему, я все-таки напьюсь.

Они забираются с ногами на импровизированный стол – широкий подоконник. Город внизу как будто чужой, совершенно незнакомый.

Олег. Не сейчас, а уже.

Ксения. Нет! Вот ты мне скажи: где ты еще найдешь такую, как я?

Олег. Такую пьяную?

Ксения. Я, между прочим, трезвей тебя, и ты можешь в этом убедиться! (*Икает.*) И вообще – я хочу танцевать. Пойдем куда-нибудь потанцуем?

Олег. Нет.

Ксения *(икает)*. Почему? Может быть, у тебя комплексы?

Олег. Может быть, я уже слишком старый для этого?

Ксения. О? И сколько же тебе лет?

Олег. Где-то там тысяч пять–шесть, что ли.

Ксения. А такое впечатление, что как было восемнадцать, так и осталось, хотя уже почти половину жизни прожил.

Олег. За половину жизни – отдельное спасибо. Хотя, ты знаешь, в наш век сместились временные рамки. Например, в тридцать лет – это еще молодой человек! Люди получают второе высшее образование, не торопятся рожать детей! Берут кредиты, ипотеку, путешествуют по миру! В тридцать лет жизнь только начинается!

Ксения. А что будет в сорок?

Олег. Будем посмотреть. (*Выпивает еще бокал. И бьет кулаком по подоконнику.*) А-а, хорошо пошел!

Ксения *(икает)*. Та-ак, вторая стадия опьянения, начал стучать по столу. Может, ты еще и меня ударишь?

Олег *(улыбается)*. Тебе бы не повредило.

Ксения. Ах так, значит!.. Тогда я еще подумаю, выходить за тебя замуж второй раз или нет!

Олег. А что, я уже сделал предложение?!

Ксения. Тем более!!! (*Икает.*) Душно...

Олег. Пойдем подышим?!

Клип. *Ночной город, одинокие такси, люди, огоньки.*

Ксения отвлекает внимание коридорного. Олег обыскивает стойку ресепшн в поисках магнитных карт, ключей. Подходит охранник.

Охранник. Что ищем?

Олег. Да ты понимаешь, старик, тут такое дело, забыл карточку от номера в номере, понимаешь?

Охранник (*тянется к рации*). Понимаю. Я вообще много чего понимаю. Очень понятливый, понимаешь?

Олег (*перехватывает его руку*). А чего ты так волнуешься, старик? Погоди...

Охранник. Руки убери.

Олег. Ну ты чего, старик, не волнуйся, смотри, что у меня есть – любишь кроны?

Охранник. Руки убери. Хуже будет.

Появляется Ксения.

Ксения. Олег, сейчас же отпусти его!

Олег. Сейчас, солнышко, один момент! Мы договорим, и я отпущу.

Ксения пытается их разнять. Охранник хватает ее за руку. Ксения в ответ кусает охранника за руку. Тот от неожиданности ее отталкивает. Ксения падает. Олег переводит взгляд с нее на охранника, размахивается и бьет того в физиономию. Охранник падает без чувств.

Олег. Ох, старик, ну и что же теперь с тобой делать?

Изображение уходит в расфокус через субъектив теряющего сознание охранника.

Субъектив охранника. Выход из расфокуса.

Олег бьет по щекам охранника, выплескивает ему в лицо стакан воды. Охранник сидит со связанными за спиной руками у кровати.

Олег. Старик, ты как там? Коньяк хочешь?

Охранник. Нет.

Олег. А придется...

Охранник. Где я?

Олег осторожно вливает в охранника стакан коньяка.

Олег. Ты у нас в гостях. Так-так, вот молодец, еще немного, еще чуть-чуть, ну давай-давай за маму, за папу... Все очень просто: ты напился, начал бузить, ударился головой об стол – тебя выгонят с работы за аморальное поведение. Или, конечно, если ты проявишь благоразумие, можно по-другому. (*Достает деньги.*) Любишь деньги?

Охранник молчит.

Олег. Старик, ну не дуйся. Ну что мне сделать, чтобы ты не обижался? Ну хочешь – мы все вместе перед тобой на колени встанем и попросим прощения?

Охранник поворачивается к зеркалу, замечает синяк под своим левым глазом. От обиды слезы сами наворачиваются на его глаза.

Олег. Старик, ну перестань! Эй, ну хочешь – дай мне тоже в морду? Чтоб тебе не было обидно, а?

Охранник молчит.

Олег. Ну а хочешь песню тебе спою, а?

Охранник. Пой!

Олег поет ему какую-то песню про судьбу и про случай, что-то подходящее к данному моменту. Охранник уже повеселел, они выпивают еще коньяка. Олег сует охраннику купюры, тот отказывается.

Охранник. Слушай, я смотрю, ты нормальный парень, с деньгами у тебя все в порядке... Что тебе на ресепшн-то надо было?

Олег. Да ты понимаешь, старик, тут такое дело: я хотел ей предложение сделать на крыше этой чертовой гостиницы. Ну чтобы необычно было, чтобы она согласилась, понимаешь?

Охранник. Да я вообще понятливый. Так бы сразу и сказал.

Олег. Так я и хотел сказать, а ты сразу за рацию...

Охранник. Ну пойдем. Так и быть, выпущу вас на крышу. Что ж я не понимаю, что ли, что тебе надо.

Ксения от радости целует охранника.

Олег. Так-так, спокойнее. Он – лицо при исполнении, ему не полагается.

Охранник выпускает Олега и Ксению на крышу, подставляет швабру под дверь, чтобы не

захлопнулась, уходит. Олег пытается всучить ему деньги – тот отмахивается.

На крыше отеля Олег что-то кричит и пытается залезть на край крыши.

Олег. Ну что, выйдешь за меня замуж?

Ксения. Олег, спустись, пожалуйста, с бортика!

Олег. Переживаешь? Может быть, ты меня еще и любишь?

Ксения. Может быть.

Олег. Тогда скажи!

Ксения. По-моему, это ты мне собирался что-то сказать. Или я ошибаюсь? Ты простудишься. Пойдем обратно в номер.

Олег. Скажи еще раз!..

Ксения *(уходит)*. Обойдешься.

Олег *(спрыгивает с бортика, догоняет ее)*. Вот так всегда. Не замерзла?

Ксения. Нет.

Олег. Все в порядке?

Ксения. Угу.

Олег и Ксения бегут к лифту.

У входа в отель таксист достает вещи нового постояльца из багажника такси. Олег и Ксения выходят из гостиницы. Таксист замечает Олега.

Таксист. Ох, ты ж сукин же ты сын! Подонок ты этакий – другими словами! Редкостный мерзавец, негодяй, подлец и проходимец! Хоть бы набрал, что ли, раз уж все равно в Таллине!

Олег. Ох, и небольшой же город Таллин! Здорово, Вано! Как сам?

Ксения. Здравствуй, Ваня!

Таксист. И вам не хворать. Вы чего это так вырядились?

Олег отводит таксиста Ивана в сторону.

Олег. Старик, ты понимаешь, какая история. Мы же как бы развелись. Но это не главное, а главное, что я хочу сделать ей предложение, но так сделать, чтобы она точно согласилась. Как-то необычно сделать, понимаешь?

Таксист. Да что ж тут непонятного. Тоже мне бином Ньютона. Любовь – это ж… И ежу понятно.

Олег. Старик, ты понимаешь, я завтра уезжаю, то есть… ну понимаешь… времени у меня в обрез.

Таксист. Ну так и чего ты на меня-то смотришь? Иди и делай ей предложение!

Олег. Да нет, старик, ты не понимаешь! А если она откажет?! Надо как-то так, чтоб не отказала… Ну… не знаю, на берегу моря, что ли?! Понимаешь? Романтика. Все такое…

Таксист. Да что ты мне голову-то морочишь?! Надо вас на море отвезти – садитесь, через пять минут будете на море!

Олег. Да нет, старик, я же тебе говорю, в этом должна быть какая-то романтика… Понимаешь? Ну в смысле – мы как бы вдвоем должны быть, понимаешь?

Таксист. Вдвоем, говоришь? А я куда же денусь? В багажник, что ли?

Олег. Да нет, старик, как бы это так половчее сказать-то… М-м… Слушай, а может, ты пока чайку в гостинице попьешь? А мы быстро сгоняем, а? Одна нога здесь – другая там, а? Ты понимаешь, старик, такой момент – в первый раз в жизни женюсь во второй раз. А?

Таксист Иван качает головой, улыбается.

Таксист. В первый раз, говоришь, во второй раз… Ну смотри, если что-то случится, я скажу, что машину мою вы угнали, понимаешь, старик?!

Олег с Ксенией садятся в машину и уезжают с парковки.

Шоссе вдоль моря. Такси летит по встречной полосе дороги. Навстречу проносятся одинокие машины, отчаянно сигналя. Ксения визжит.

Ксения. Олег, прекрати сейчас же или я выйду!

Олег. Хотел бы я на это посмотреть!

Тем не менее машина притормаживает и возвращается со встречной на свою полосу движения.

На берегу моря такси останавливается. Олег выбегает из машины, тащит за собой к морю Ксению.

Олег. Эх, Ксюха!.. Будет ли нам когда еще так хорошо?!

Ксения. А как будет?

Олег. Не знаю!

Ксения. Хорошо?

Олег. Наверное!

Он скидывает с себя на ходу халат – ныряет. Она не решается.

Олег. У-ух, холодрыга!

Ксения. Что?

Олег. Я люблю тебя!

Ксения. Не слышу!

Олег. Выходи за меня! Слышишь, ты!

Ксения. Что?

Олег. Будь моей женой!

Ксения. Плохо слышно!

Олег. Ах ты!.. Стерва!

Он бежит из моря к ней. Она бежит от него обратно в машину.

Олег, стуча зубами от холода, подбегает к такси. Ксения закрывается от него в машине. Олег стучит в окно. Ксения немного его приоткрывает.

Ксения. Так что ты там говорил?

Олег. Я говорил, что ты совсем не изменилась…

Ксения *(опускает стекло еще ниже)*. Да?..

Олег. Как была занозой, так и осталась!

Пауза.

Ксения. А-га. Хо-ро-шо.

Начинает закрывать окно.

Олег пританцовывает на месте от холода.

Олег *(просовывает пальцы, не давая закрыть окно)*. Стой, подожди, стой.

Ксения. В чем дело?

Олег. Интересно, сколько времени?

Ксения. Времени без чего-то там три или четыре… Неудачный вопрос.

Олег. А ты что, будешь всегда любить меня?

Пауза.

Ксения. А ты обещаешь, что больше никогда никуда от меня не уедешь?

Олег. Я – «не уедешь»?! Тогда ты клянись, что, даже если я уеду, ты будешь меня вечно ждать!

Ксения. А ты обещай, что будешь образцово-показательным мужем!

Олег. А ты верной женой!

Ксения. И будешь присылать мне минимум десять эсэмэсок в день, а не пропадать месяцами неизвестно где!

Олег. А ты, а ты!..

Ксения. И еще хочу кофе в постель каждый день и цветы!..

Олег. Ага, и новую машину…

Ксения *(открывает дверь)*. Дурила, машину, так и быть, я сама себе куплю…

Олег садится в машину. Сидят, молчат. Ксения не моргая глядит на огни города. В глазах стоят слезы. Олег заводит такси. Уезжают.

Шоссе вдоль моря. Улицы Таллина. Ночь. Олег и Ксения. Молчат. Едут по ночному городу. Она кладет голову ему на плечо.

Ксения. Не представляю, как это завтра… ты возьмешь и уедешь… и я опять останусь одна…

Олег. А ты не отпускай меня…

Ксения. Хм, а как же твоя работа?

Олег. Уволюсь! Останусь в Таллине. Ты будешь работать, а я буду по дому хозяйничать, мусор выносить, посуду мыть…

Ксения. А что? Мысль! Опять же с ребенком, ну когда он появится, надо будет кому-то сидеть. Я же не могу, я все время занята…

Машина подъезжает к гостинице. Олег допивает коньяк. Ксения морщится, глядя на него. Они выходят из такси.

Олег. Коньяк, по-моему, уже не действует.

Ксения. Не понимаю, как ты можешь столько пить.

Они заходят в гостиницу. Оставляют ключи от машины на ресепшн для Ивана.

Олег. Нет, наверное, это все же слишком экстравагантный вариант…

Ксения. В смысле – остаться? Ну и что? Экстравагантный! Какая разница?

Олег. Разница? Большая… Например, я могу проснуться завтра здесь и остаться в Таллине с тобой… Или могу уехать в Питер…

Они стоят в лифте, обнявшись.

Ксения. Ты и в самом деле хочешь остаться?

Олег. Скажем так, я думаю над этим.

Ксения. Что с тобой происходит? (*Отстраняется.*) Сначала вот так неожиданно приехал, теперь собираешься остаться. Не понимаю тебя…

Олег. Странно, обычно я прост, ясен и доступен для понимания… Я – думаю.

Прижимает ее к себе.

Они заходят в номер.

Ксения. Никогда не понимала, зачем ты все время что-то придумываешь? Строишь какие-то планы, модели жизни, затем перестраиваешь… Может, стоит прислушаться к тому, что у тебя внутри?..

Олег. Подожди. А что, может, действительно сжечь все мосты?.. И остаться здесь?

Ксения. Здесь – это где? Я живу у родителей, квартиру я сдала. Будем жить в гостинице?.. Или, может быть, у твоих родителей?..

Пауза.

Олег. Ладно, ладно, я пошутил. Скажем так, мне интересно было твое мнение, вот я и спровоцировал тебя…

Забираются под одеяло.

Ксения. Ух, Сорокин, доведешь ты меня сегодня… Может, придушить тебя, чтобы сам не мучился и других не беспокоил?..

Олег (*устраиваясь поудобнее для сна*). Ага, это и будет твоя историческая роль в моей жизни… Нет, не выход… А где-то он есть… Просто я его не вижу… Будем жить на даче…

Ксения. Спи уже… дачник…

Клип. *Утро. Город живет своей жизнью. Садятся-взлетают самолеты. Прибывают корабли. Автобусы везут пассажиров. Туристы гуляют по Старому городу.*

Утро. В номере слегка приоткрыты занавески. Олег медленно, нехотя просыпается.

Олег. Ну что ты там шебуршишься? Зачем так рано вставать?..

Ксения смеется.

Ксения. Не знаю, это уже по привычке. Никогда не могу выспаться в выходные. Все время встаю, как на работу.

Он закрывает глаза.

Олег. Так. Тихо чтобы тут. Всё. Я сплю.

Она выливает на него графин воды.

Олег. А-ах ты ж! Доброе ж ты утро!..

Одним рывком он дотягивается до нее, резко хватает, дергает на себя, и они начинают шутливую борьбу в постели…

На завтрак в ресторан гостиницы Ксения спускается в халате и начинает набирать еду на две тарелки. Напевает: «Rainy days never say goodbye – to desire, when we are together…»

Олег прибегает чуть позже, он в свежей рубашке, с остатками пены за ухом и легким порезом после торопливого бритья.

Олег. Доброе утро, бонжур, гутен морген, еще раз!.. Чего смеешься?

Ксения. Тебя увидела. Забыла спросить: что ты будешь – чай или кофе?

Олег. Э-э… не имеет значения! Что же во мне такого смешного?

Ксения. Тихо, не шевелись!..

Она снимает пену за ухом Олега и аккуратно промокает салфеткой еще не запекшуюся кровь.

Ксения. Как же ты там в своем Петербурге живешь один? По-моему, ты совершенно не приспособлен к самостоятельной жизни.

Он перехватывает у нее салфетку и прижимает к порезу. Пьет апельсиновый сок.

Олег. В семейной жизни, конечно, есть свои прелести, но… Зато никто не выливает на тебя воду по утрам! А который, собственно говоря, час?

Ксения. Не знаю, забыла часы в номере. Сорокин, а ты счастлив?

Олег. М-м. Я-то?! Конечно, счастлив, ты здесь, я здесь. Что еще надо?

Ксения. Не верю. Нет, серьезно!.. Вот в чем смысл твоей жизни? У тебя есть цель?

Пауза. Олег жует, подбирая слова.

Олег. Эх, мое косноязычие, как обычно, мешает мне! Ну давай вместе посмотрим, что там происходит с моей жизнью. Работа есть, работаю я по специальности, еще немного, еще один рывок – и я наконец стану тем, на кого учился эти пять долгих лет… В Таллин я теперь буду часто приезжать, значит, и с тобой мы будем видеться… Что еще? Смысл? Довольно абстрактное понятие… Сейчас коряво скажу, скажу, как чувствую, – наверное, смысл в том, что, значит, все было не зря… пусть это не самый легкий и близкий путь, но я его сам выбрал и… тьфу-тьфу-тьфу, чтоб не сглазить…

Ксения. М-да? А я вот как-то не могу сказать, что я счастлива.

Олег. Почему?

Ксения. Издеваешься?

Олег. Нет.

Ксения. Для меня счастье в гармонии. Работа, семья, здоровье, друзья – чтобы везде все было хорошо! Но почему-то никогда так не получается… То одно, то другое, то третье. Вот теперь ты! Только стало все в жизни успокаиваться!

Олег пьет кофе, хватает на ходу еще что-то, заглатывает целиком.

Ксения. Ты не слушаешь меня…

Олег. Я скоро вернусь! И в обязательном порядке дослушаю лекцию!.. Ты же знаешь, я прилежный ученик!

Он целует Ксению, перегнувшись через стол, умудряется при этом залить ее белоснежный халат остатками кофе и сока и убегает.

Ксения. Только попробуй не вернуться!

Она промокает салфетками пролитый сок и кофе. Смотрит в окно, о чем-то задумавшись.

Выйдя из гостиницы, Олег ловит первое попавшееся такси. Садится в машину. Таксист включает счетчик и радио.

Ксения возвращается в номер. Тихо играет музыка. Она включает музыку громче. Звучит та же мелодия, что и в такси.

Таксист везет неспешно. Да Олег и не торопится. Он едет по городу и видит себя, еще совсем молодого, с Ксенией. Вот на этом перекрестке он стоит, ждет ее, вот она прибегает, вот они идут за покупками, вот они ругаются…

Ксения собирает разбросанные по всему номеру вещи Олега. Натыкается на его сумку.

Такси останавливается у фирменного магазина «Калев». Водитель выключает радио.

Олег. Я скоро вернусь.

Он оставляет сто крон и выходит из такси.

Ксения расстегивает сумку Олега, с интересом достает оттуда какие-то его вещи и среди них сверток с бутербродами.

Олег складывает покупки. Бросает чек в пакеты с шоколадом и выходит из магазина «Калев».

Ксения разворачивает сверток. С интересом рассматривает сэндвичи. У каждого аккуратно срезаны корочки с хлеба. Она задумчиво пробует один из них.

Олег в департаменте полиции. У окошка администратора полиции.

Администратор *(на эстонском)*. Я записала ваши данные. Справку о том, что вы не имеете судимостей и не преследовались, по закону можно получить через две недели. И только лично.

Олег *(на русском)*. Спасибо. Вы мне очень, очень помогли. Даже не представляете насколько!

Олег начинает искать мобильный, чтобы позвонить, и не находит его в своих карманах.

Ксения находит выключенный мобильный телефон Олега. Пробует включить, но аккумулятор полностью разряжен.

Олег садится в такси. Засовывает руку под сиденье, оглядывается.

Таксист *(на эстонском)*. Что-то потерял?

Олег *(на русском)*. Да, телефон не могу найти.

Ксения берет на ресепшн подзарядку для мобильного телефона. Благодарит сотрудницу гостиницы.

У «Олимпии» останавливается такси. Олег выходит из машины, забирая свои пакеты.

В номере гостиницы Ксения подключает мобильный телефон Олега на подзарядку.

Олег оставляет на ресепшн свои пакеты с шоколадом.

Поднимается на лифте наверх.

Входит в номер. Видит развернутые бутерброды. Ксения выходит из ванной.

Ксения. Не слышала, как вошел. Ну, рассказывай...

Олег. Да без толку съездил. Придется еще раз наведаться.

Ксения. Я не про справку, а вот про это. Занятные бутерброды. Сам делал?

Олег. Ну да, то есть почти. А что, невкусные?

Ксения. И сам срезал корочки с хлеба?

Олег. Корочки?! А, нет, это я торопился и попросил девчонок на работе по-быстрому мне что-нибудь сообразить в дорогу... *(Достает зажигалку. Она сломана, и из нее пламя вырывается, как из газовой трубы. Ищет сигареты по карманам.)* Черт, как хочется курить!

Ксения. Ты же не куришь?..

Олег. Да. Нет. А, черт с ним, да. То есть бросаю. Периодически.

Ксения *(шипит)*. Нервничаеш-ш-шь, ш-што ли? А? Сорокин? Из-за бутербродов нервничаеш-ш-шь? А? Ш-ш-ш!

Олег. Наверное, я должен тебе кое-что сказать.

Ксения. Ч-ш-ш-то?

Олег. Нравиш-ш-шься ты мне.

Ксения. И вс-с-с-ё?.. Ух-х, Сорокин! С-с-смотри у меня!

Олег. Ты что, злишься на меня из-за этих бутербродов? Брось, ты же знаешь меня.

Ксения. Нет, я не знаю тебя, ты изменился.

Олег. Эх, Ксюха ты моя, глаза твои голубиные, что же мне с тобой делать...

Ксения. Ладно, пойдем, у нас по программе водные процедуры.

Они уходят в бассейн на последнем этаже. Бутерброды остаются в номере.

Олег и Ксения в сауне.

Ксения. Жарко.

Олег. Принести тебе чего-нибудь попить?

Ксения. Да, чего-нибудь холодного.

Олег приносит воду.

Олег. Эх, хорошо... А как говорили (*зевает*)... древние... где хорошо, там...

Ксения. Там нас нет.

Олег. Нет, там и родина... Почему ты на меня так смотришь?

Ксения. Как, Олег?

Олег. Вот именно так. О чем думаешь?

Ксения. Хм. Олег, скажи, а как ты ко мне относишься?

Олег. Ты что, издеваешься?

Ксения. Ты любишь меня?

Олег. Люблю, и ты это знаешь!

Ксения. Нет, не знаю. Иногда мне кажется, что если бы ты меня и вправду любил, то придумал бы что-нибудь, чтобы мы были вместе.

Олег. Ксюха, да я всё сделаю ради тебя, всё. Ты только скажи – что?

Пауза.

Ксения. Иногда я думаю о ребенке...

Олег. Ты хочешь, чтобы у нас был ребенок?

Ксения. Да. Я хочу. Чтобы у нас был ребенок.

Олег. Сейчас? То есть... В смысле?

Ксения. Я хочу нормальную семью, хочу родить ребенка.

Олег. Наверное, я чего-то не понимаю, а как ты себе это представляешь?

Ксения. А что тебя смущает?

Олег. Что смущает? А где мы будем жить, как, на что?

Ксения. В Петербурге, у тебя. Ты будешь работать, я уйду в декретный отпуск – при моей нынешней зарплате это будет хорошо оплачиваемый декретный отпуск.

Олег. По-моему, это как-то легкомысленно с твоей стороны. А ты что, согласна вот так взять и все бросить? Бросить свою работу и переехать в Петербург? Да?

Ксения. Может быть.

Олег. Может быть?

Ксения. Почему бы нет? Во-первых, я ничего не бросаю, а ухожу в декретный отпуск. Во-вторых, беременность, роды – все это не скорый процесс, и за это время я смогу найти себе в Питере работу... или ты – здесь.

Олег молчит.

Олег. Наверное, со мной что-то не так... Я так с ходу не могу. Мне как-то надо все это обдумать.

Ксения. Только не надо так волноваться!

Олег. Я не волнуюсь. Ты должна просто понять...

Ксения. Я понимаю. Может быть, мы оставим этот разговор?

Олег. Ксюха, Ксюха, подожди...

Ксения. Можно тебя кое о чем попросить?

Олег. Да, конечно.

Ксения. Так вот, заткнись, пожалуйста.

Она выходит из парилки. Олег какое-то время сидит, добавляя воды на камни. Затем тоже выходит. Идет в бассейн.

Олег. Как вода? Прохладная?

Ксения. Нет.

Олег ныряет в бассейн. Подплывает к Ксении.

Олег. Ксюха, ну не злись. Просто мне надо подумать. И вообще... Я, по-моему, уже скучаю по тебе.

Ксения молчит.

Олег. Ладно, понятно... (*Пауза.*) Ну что? Пойдем?

Ксения. Да.

Олег. Как ты?

Ксения. Прекрасно. Раз-ве-ли-ко-лепно!

Они возвращаются в номер. Ксения включает телевизор, ложится на кровать, накрывается одеялом. Олег смотрит на нее, потом идет к выходу.

Олег. Я сейчас, Ксюха, я быстро.

Молодая, приятной наружности цветочница Саша вежливо встречает Олега.

Саша. Вы что-то хотели?

Олег. Да, будьте добры, вон те розы!

Саша. Сколько?

Олег. Ну, штук пять...

Саша. Пять?

Олег. Да, пять – нормально...

Саша. Подождите...

Олег. Что?..

Саша. Я вас знаю!

Олег. Вряд ли.

Саша. Андрей?

Олег. Нет. Не Андрей. Девушка, вы извините меня, я очень тороплюсь. Нельзя ли как-нибудь побыстрее?

Саша. Нет, не Андрей... Подождите... ты Олег, то есть вы...

Олег. Да... Мы где-то встречались?..

Саша. Я – Саша!

Олег. Саша? Прекрасно. И что?

Саша. Саша Плотникова! Ты не помнишь меня? Правда не помнишь?

Олег. Да, нет... не припоминаю...

Саша. Помнишь Палласти? Улицу Палласти, дом два?! Я там жила в первом подъезде на третьем этаже, а ты на четвертом. А потом вы переехали.

Олег. На пятом... Да, да, точно. Было дело. Ух сколько лет прошло!..

Саша. А потом мы еще учились в одной школе. Только я на три класса младше! Ты, наверное, не замечал меня. А вы, старшеклассники, были все на виду!..

Олег. Да...

Саша. А пару лет назад я случайно увидела твою фотографию, когда была в гостях в Петербурге.

Олег. Правда? Очень интересно... Сашенька, я действительно должен бежать. Может, как-нибудь в другой раз поговорим? А?

Саша. Да, да. Конечно. А знаешь, где я увидела твою фотку?

Олег. Сашенька, солнышко, давай потом, а? У меня автобус...

Саша. Да, да, сейчас – я только перевяжу цветы... Тебе упаковать?

Олег. Да нет, зачем?

Саша. А я сразу узнала тебя на фото...

Олег. Саша. Спасибо, извини! Бегу! Всё! Больше не могу!

Саша. Да. Заходи! Я здесь каждый день, кроме выходных...

Олег возвращается в номер. Ксения встречает его, глядя прямо в глаза. Она разговаривает с кем-то по телефону. Олег протягивает ей букет, целует. Ксения берет цветы и отходит к окну, чтобы завершить телефонный разговор. Выключает телефон, стоит, молча смотрит в окно. Олег начинает собирать свои вещи.

Олег. Представляешь! Сейчас встретил в цветочном магазине девчонку, с которой когда-то давно в детстве жил в одном доме! Как она меня узнала, ума не приложу!..

Ксения молчит.

Олег. Что, опять работа?.. (*Короткая пауза.*) Нам хлеба не надо – работу давай! Нам света не надо – нам партия светит! (*Пауза. Укладывает вещи, идет в ванную за зубной щеткой. Кричит из ванной.*)

А представляешь?! Был недавно в командировке под Псковом, так там целыми днями дождь проливной, ветрище. А мы под открытым небом! Работали... Знаешь, у Шнура: «Тебе повезло! Ты не такой, как все! Ты работаешь в офисе!» И так всю неделю… (*Выходит из ванной.*) Ксюхаа!..

Молчание. Она положила цветы на подоконник.

Олег. Ты чего молчишь? Что-то случилось?

Пауза. Он приостанавливает сборы, подходит к ней. Она, нахмурившись, смотрит перед собой.

Олег. Ты что, не хочешь со мной разговаривать? Тебе не нравятся цветы?

Ксения по-прежнему молчит, не поворачивается.

Олег. Ну да! Я тоже не хочу уезжать. Но я же теперь часто буду приезжать в Таллин. Так что скоро увидимся. И мы что-нибудь придумаем. Так?

Ксения. М-да... Только я стала привыкать к этой... комнате... (*Проходит мимо него не глядя.*) Пойдем…

Они спускаются вниз на ресепшн, он забирает пакеты с шоколадом.

Ксения. Ух ты, сколько шоколада! Кому это?

Олег. Да друзьям, знакомым. Будь они неладны…

Ксения. А-а, а я было подумала, что у нее трое детей...

Олег. У кого?

Ксения. Олег. Не разочаровывай меня. Имей смелость хотя бы признаться!

Олег. Ксюха? Ты чего?

Ксения. Ненавижу тебя.

Олег. Ксюха! Да что случилось-то?!

Ксения. Интересно. Ты все время мне врал.

Олег берет ее за руку, но она отдергивает руку.

Олег. Да ты что? Я же люблю тебя.

Ксения. Ложь!

Она достает его мобильный телефон. Оба молчат.

Олег (*обращается к сотруднице отеля*). А можно стакан воды?

Ксения возвращает сотруднице подзарядку для мобильного.

Ксения. Наверное, это со мной что-то не так. Я не хотела читать. Просто интересно стало, хранишь ли ты мои эсэмэски... Оказалось, хранишь, но не мои.

Сотрудница отеля наливает стакан воды и подает Олегу. Он протягивает руку, чтобы взять стакан, но отвлекается – стакан падает. Олег начинает собирать осколки и ранит руку. Появляется кровь. Ксения достает салфетки из сумки, протягивает Олегу.

Ксения. Интересно, какой у нее голос?

Олег. В смысле? Что значит «какой»?

Ксения. Ну... низкий, высокий, может, с хрипотцой там или такой грудной, знаешь?

Олег. Прекрати! И давай не будем...

Ксения. Прелестный, наверное, голосок, очаровательный, да?!

Олег. Хочешь послушать – можешь поговорить с ней.

Ксения. Ты и в самом деле хочешь, чтобы я ей позвонила?

Олег. Кто, я?

Ксения. Почему ты этого хочешь?

Олег. А почему бы и нет?

Ксения. Ты ее не любишь?

Олег. Я ее не… не…

Ксения. Она зря тратит на тебя свое время. Сколько ей лет?

Олег. Это не так. Я благодарен ей…

Ксения. Желаю тебе с ней счастья! Как она тебе, кстати говоря, в постели?

Олег. Зря ты так. (*Пауза.*) М-да. Извини…

Ксения. Странные вы все-таки существа – мужчины…

Олег. И тем не менее...

Ксения. Все равно скоты.

Олег. Давай поговорим лучше о чем-нибудь другом.

Ксения. Давай. О другом. Знаешь, я ведь тоже хотела сказать тебе. Давно хотела сказать тебе... что у меня... другая жизнь.

Олег. Ну и как тебе эта другая жизнь?

Ксения. Он меня любит.

Олег. Ах вот оно что? Так какого черта ты мне тут устраиваешь сцены?

Ксения. Он хороший человек.

Олег. Ты это мне говоришь или себе?

Пауза.

Ксения. Да, я, наверное, сама виновата.

Олег. Да ты не стесняйся! Чего уж тут такого?! Расскажи, расскажи в подробностях, что у вас там с ним, как!

Ксения. Перестань. Как ты можешь?!

Олег. Все. Хватит. Убирайся к чертовой матери отсюда. Ясно?

Ксения. Что ж, ругайся, если тебе нравится. Ни на что другое я и не рассчитывала... Знаешь, я столько раз жалела, что мы тогда разошлись, что не сберегли наш брак.

Олег. Не сберегли? Говори про себя! Это ты позвонила через две недели после того, как я уехал в командировку, и сказала, что у тебя появился другой! Или я что-то путаю?!

Они смотрят друг на друга. Ксения не отвечает.

Олег. Зачем ты это сделала?

Ксения. Это была ошибка... Знаешь... Вот когда долго, пусть трудно, как ты говоришь, работаешь... И пусть многое не получается, но ты не бросаешь начатое, то есть какое-то удовлетворение от того, что ты как бы в пути, и не покидает надежда... А здесь мы бросили такое серьезное дело... И у меня осталось какое-то чувство незавершенности, незаконченности, наверное, поэтому я и согласилась встретиться... Ты думаешь, мне легко было с тобой в тот год, который мы прожили вместе? Я выходила замуж за молодого подающего надежды специалиста... А жить стала с чернорабочим... Да плюс эти твои друзья, пьянки...

Олег. Извини, ладно... Я погорячился... Я сам запутался...

Ксения. У тебя автобус...

Олег. Да... Пора... Не провожай меня...

Ксения. Хорошо... Присядем на дорогу...

Олег. Да, давай... (*Пауза.*) Ну, пойдем.

Ксения. Ты говорил, что теперь часто будешь приезжать...

Олег. Да, мне надо оформить кое-какие документы...

Ксения медленно гладит Олега по щеке. Он растерян, но не сопротивляется.

Ксения. Она тебя любит?

Олег. Не знаю...

Ксения. Зря.

Олег. Что ты хочешь этим сказать?

Ксения. Ничего. Ну, звони...

Ксения уходит. Звонит телефон Олега.

Олег. Да, привет. Как? Когда? А где она сейчас? Я в городе. В смысле – в Таллине. Я сейчас подъеду.

Олег вытирает рукой лоб, поворачивается. Перед ним стоит встревоженная Ксения.

Ксения. Что случилось?

Олег. Ты... почему вернулась?

Ксения. Мама позвонила, сказала, что тебя родители ищут – не могут дозвониться. Что с тобой?

Олег. Не со мной. Мать утром забрали по «скорой». Слава звонил раньше на телефон, но он был выключен...

Ксения. А что с ней?

Олег. Не знаю, утром стало плохо – они должны были сегодня в Прагу лететь. Забрали прямо из аэропорта.

Ксения. Ты в больницу?

Олег. Да.

Ксения. Я с тобой.

Олег. Да... то есть нет. А, черт, чего уж тут – поехали.

Олег открывает дверь подъехавшего такси.

Олег. Больница. Рави, 5.

Таксист. Тут идти пять минут.

Олег. Да! Я знаю! И побыстрее, пожалуйста! Я заплачу!

Таксист. Не кричите на меня!

Олег. Да пошел ты!

Ксения. Олег, подожди, я сама.

Подзывает рукой другое такси, что-то говорит водителю. Садятся – едут.

Олег. Черт!

Он не может позвонить – опять отключился телефон.

Ксения. Спокойно, дай я сама поговорю со Славой.

Достает свой мобильный.

Олег. Да. И узнай, куда идти.

Такси подъезжает к больнице. Олег и Ксения выбегают из машины.

В больничном коридоре Олег кидается к медсестре.

Олег. Здравствуйте! К вам утром должна была поступить пациентка по «скорой» – Сорокина Светлана Николаевна.

Медсестра. Сейчас посмотрим. Есть. Сорокина. Ей сделали операцию, но она уже пришла в себя. Так что можете пройти – пятая палата.

Ксения. Я здесь подожду.

Олег смотрит на Ксению. Хочет что-то сказать, но только кивает ей и уходит в палату.

Олег. Привет, мама, как ты?

Мать Олега. Сейчас уже легче...

Олег. Что случилось-то?

Мать Олега. Воспаление, по женской части... Ну, в общем, сказали, что еще немного потянула бы – и к вечеру было бы уже поздно.

Олег. Тебе, наверное, говорить трудно?

Мать Олега. Да, наркоз еще не отошел после операции. Голова тяжелая.

Олег. Болит?

Мать Олега. Потихоньку начинает. Да, вот и съездили в Прагу... Ночь не могла заснуть, но все думала – пройдет боль, а в аэропорт приехали, чувствую: всё, больше не могу...

Входят Ксения и Слава.

Ксения. Здравствуйте, Светлана Николаевна, как вы?

Мать Олега. Уже легче. Как ты?

Ксения. Да все по-прежнему. Работа, курсы, институт.

Мать Олега. Ну и хорошо. (*Смотрит на Олега, на Ксению.)* Вот и хорошо. Я, пожалуй, посплю – глаза закрываются.

Олег. Мам, мне остаться?

Мать Олега. Нет, тебе же на работу, наверное, надо, да, Олег?

Олег. Я в конце месяца приеду еще.

Мать Олега. Ну вот тогда и поговорим. Я рада...

Олег. Держись, мам.

Ксения. Светлана Николаевна, звоните, если что-нибудь надо будет.

Мать Олега. Хорошо. Слава, подвези ребят, если им куда-то надо.

Они едут в машине. За рулем Слава.

Слава. На автовокзал?

Олег. Угу.

Слава. Может быть, к нам заедете, а потом на вокзал?

Олег (*Ксении*). Ты как?

Ксения. Как-то неудобно.

Олег. Ну ладно – в другой раз.

Слава. В другой так в другой, а то посидели бы, хоть чаю выпили...

Олег. Нет, Слава, спасибо.

На автовокзале выходят из машины.

Олег. Я позвоню из Питера.

Слава. Хорошо, давай.

Уходит, садится в машину, уезжает.

Олег (*Ксении*). Прости, что так получилось...

Ксения. М-да. Чего уж теперь... Вчера вечером такие молодцы – бодрячком шли, а сегодня – в больнице... По-моему, Слава еще больше, чем твоя мама, испугался.

Олег. Угу. Это от беспомощности, от того, что ничего не можешь сделать. И остается только ждать.

Ксения. Ладно, я не знаю, что еще сказать... Пиши.

Олег. Как-то все запуталось... Подождешь со мной следующий автобус?

Ксения. Не знаю... Мне, по правде говоря, уже ехать надо – тоже работа. Да и... сказать мне нечего.

Олег. Понятно. Ну пока.

Ксения. По-ка.

Они еще какое-то время стоят вместе, потом расходятся.

Автобус Eurolines идет на Петербург. Звонит Ксения. Они довыясняют свои отношения.

Олег. Что тут непонятного?.. Да, так сложилась жизнь... Да, нехорошо получилось, не по-человечески... Издеваешься... Тогда зачем ты так?.. Не понимаю... Не знаю, Ксюха! Думаешь, мне легко?.. Наверное, жить, надеяться на лучшее... Хотя, знаешь, иногда у меня возникает такое чувство, что жизнь, в общем-то... что жизнь в сущности... Подожди! Ксюха! Постой!.. А, работа... Ладно, пока...

Клип. *Обратная дорога. Музыка.*

Автобус прибывает в Санкт-Петербург на станцию «Балтийский вокзал». Пассажиры выходят.

Напротив выхода, в некотором отдалении от него, припаркован черный джип с тремя девятками на номерах. В салоне горит свет, видно, как Татьяна говорит с кем-то по мобильному телефону. К телефону из прикуривателя тянется шнур подзарядки.

Олег выходит с пакетами из автобуса. На последней ступеньке поскальзывается и с матом встречает родную землю. Калевский шоколад разлетается в разные стороны. Олег собирает по асфальту шоколадную продукцию. Татьяна, не прерывая беседу по телефону, показывает ему знаками: ну надо же было так грохнуться!

Олег. Ладно, будем считать, что встреча состоялась.

Он закидывает пакеты на заднее сиденье автомобиля. Татьяна, не прекращая с кем-то ругаться по телефону, целует его.

Татьяна. Ты чего так поздно приехал?

Олег (*нервно усмехается*). Так получилось.

Татьяна недоуменно смотрит на него. Прикрывает трубку ладонью.

Татьяна. Ну не сердись. Ладно? Сейчас я закончу... И все будет хорошо.

Олег. Думаешь?

Татьяна. Уверена.

Джип трогается с места. Олег включает приемник, звучит песня: «Rainy days, never say goodbye – to desire, when we are together...» Татьяна выключает радио – оно мешает ей говорить по телефону. Едут. Каждый занят своим делом. Татьяна решает с кем-то проблемы по телефону. Олег мысленно как бы репетирует разговор с Татьяной.

Олег (*голос за кадром*). Таня, ты понимаешь, тут такая ситуация, как бы это тебе сказать, такая штука получилась... Видимо, нам надо поговорить. Мы как-то мало общаемся, а ведь откровенный диалог – это необходимое условие, это, так сказать, залог успеха... То есть, мне кажется, это нормально, взять вот и честно все высказать...

Татьяна продолжает говорить по телефону. Олег начинает жестикулировать, как будто он с кем-то разговаривает.

Олег (*голос за кадром*). Ты понимаешь, я тебя очень уважаю, и мне очень важны наши отношения... То есть были важны. Да и сейчас, разумеется, важны, но! То есть... как бы тебе объяснить... это, наверное, во мне есть какая-то проблема. Не знаю, как это случилось, может, потому, что мы все время вместе: и на работе, и дома, и в гостях, буквально все время и везде вместе, – я устал. И я же вижу, что и ты по-другому смотришь на меня, не так, как раньше, то есть это не претензия, но, в общем, нам все равно когда-нибудь пришлось бы поговорить на эту тему...

Олег не замечает, как его внутренний монолог перерастает в обычный текст, как становятся слышными и различимыми слова, которые он говорит, как он уже обращается к Татьяне. И она его слышит.

Олег. Таня, ты пойми...

Татьяна останавливает машину. Молчит какое-то время. Олег, осекшись, понимает, что он только что невольно произнес вслух.

Татьяна. Встал, вышел вон, собрал вещи! И завтра чтоб ровно в 9 утра у меня на столе было заявление об уходе по собственному желанию!

Олег начинает молча собираться.

Татьяна. Так я и подумала сначала. А потом решила не мешать личное и профессиональное. Поэтому встал, вышел вон и чтоб в 9 утра был на работе, ясно?

Олег выходит из машины. Татьяна уезжает. Олег крутит в руках мобильный телефон, жестикулирует.

Олег (*голос за кадром*). Ксюха, ты знаешь, я все обдумал и понял. В смысле, что так нельзя. Нет, не то. (*Пауза.*) Я понял, что не могу без тебя. Нет – не подходит. (*Пауза.*) Мне кажется, что я понял, что...

И снова плохо.

А дальше мы видим, как экран делится на две части:

Олег
Ты подожди, только не перебивай.
Давай я попробую просто и,
главное, честно тебе все сказать,
а ты послушай меня, хорошо?
Просто послушай, услышь меня, да?
Можно мне попросить чуточку
внимания, да? Это не слишком
большая просьба? Всего пару минут
я прошу мне дать и не говорить
сразу, что это все чушь и ты уже
миллион раз слышала. Да, слышала,
но сейчас другая ситуация.
И вообще, мне кажется, что в
этом-то и кроется самая первая
наша проблема – проблема того,
что ты меня не слышишь, потому
что думаешь только о себе.
Я, конечно, не хочу тебя обвинять,
то есть нет – по правде говоря,
так, наверное, дело-то и обстоит,
что причина в тебе и т.д.,
имей смелость и т.п.

Ксения
Олег, я знаю, что ты
скажешь, и ты это
знаешь. Но дело
даже не в этом, а в том,
что мы оба знаем, чем
это все закончится.
Вот ты опять меня не
слышишь. Разве это так
сложно? Удели мне всего
пару минут – давай
просто поговорим. Без
взаимных обвинений, без
попыток найти
виноватого. То есть да,
мы, разумеется, оба
знаем, кто виноват.
Другими словами –
я не хочу себя
оправдывать, но, если
ты чувствуешь, что не
прав, так просто
позвони...

Мы видим, как на камеру идет уже знакомая пара – Олег и Ксения. Продолжают выяснять отношения. Проходят мимо камеры, открывая за собой панораму вечернего Таллина.

Звучит музыка… «I like Schopin, I used to say!..»

Титр: *To be continued...* ◆

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Александр Рубцов. Битвы патриотов
Исследуя нынешние политические, культурные и социальные реалии, особенности новой конструируемой идеологии, автор выделяет в новом дискурсе власти основные темы: «идентичность», «патриотизм» и «культурный (цивилизационный) код», анализу которых и посвящена статья.
Современность, Россия, дискурс, патриотизм, культурный код, идентичность, идеология

Андрей Архангельский. Приказано выжать
Рецензия на картину Федора Бондарчука «Сталинград». Критик анализирует стилистические, драматургические и смысловые особенности этого мультимедийного проекта, особое внимание уделяя образам «народных героев».
«Сталинград», Федор Бондарчук, российское кино, история, социальный заказ, герой, народ

Нина Цыркун. «Сталинград» и неканонический канон
Рецензия на картину Федора Бондарчука «Сталинград». Анализируя смысловые пласты фильма, особую мифологию, стилистику, персонажи, автор также рассматривает его и в историческом, и в современном культурно-эстетическом контексте.
«Сталинград», Федор Бондарчук, история, война, мифология

Александра Тучинская. Как стать героем надежды
Рецензия на фильм Анджея Вайды «Валенса. Человек из надежды». Критик рассматривает картину в контексте творчества режиссера, анализирует ее структуру, стилистику и проблематику, подчеркивая, что новая работа мастера не классический байопик о политике-демократе, а размышление о победе человека над собственными ограниченностью и страхами.
«Валенса. Человек из надежды», Анджей Вайда, Лех Валенса, биография, политика, история, демократия

Наталья Сиривля. Россия – щедрая душа
Рецензия на фильм «Она» Ларисы Садиловой. Критик рассматривает картину как достойный пример социально-политического заказа, анализирует ее ключевые мотивы, жанровые особенности, персонажи и проблематику, а также особенности режиссерского подхода к изображению современной российской реальности и теме миграции.
«Она», Лариса Садилова, заказ, жанр, политика, миграция, российская реальность

Нина Цыркун. Большой брат наблюдает. Мы тоже
Рецензия на картину Билла Кондона «Пятая власть». Критик исследует ключевые мотивы фильма, особенности его стилистики, структуры и персонажей, а также анализирует образ создателя WikiLeaks Джулиана Ассанжа в контексте современной культуры.
«Пятая власть», Билл Кондон, WikiLeaks, Джулиан Ассанж, современная культура, политика

Евгений Майзель. Салам, Кыргызстан
Рецензии на картины «Салам, Нью-Йорк» Руслана Акуна и «Страсть» Темира Бирназарова. Критик анализирует жанровые, стилистические и драматургические особенности картин, их персонажи и проблематику, рассматривает их в контексте современного киргизского кинематографа.
«Салам, Нью-Йорк», Руслан Акун, «Страсть», Темир Бирназаров, киргизский кинематограф, драматургия, современность

Елена Стишова. Долгое эхо
Обзор кинофестиваля «Киношок»-2013. Критик анализирует наиболее яркие картины фестиваля, сохраняющего исторически сложившиеся культурные связи между народами стран бывшего СССР. Исследуя проблематику представленных на фестивале фильмов, автор подчеркивает важность кино национальных республик для более глубокого понимания процессов, идущих в современном кинематографе и культуре в целом.
«Киношок»-2013, кинематограф стран СНГ, СССР, культурные связи, национальное кино

Александр Павлов. Вульгарный авторский кинематограф
Исследование концепции «вульгарное авторское кино». Автор рассматривает данный термин, опираясь на историю кинематографа, на работы влиятельных кинокритиков, анализирует крайне неоднозначное понятие «авторство», теорию авторского кино и отдельные фильмы известных режиссеров.
Вульгарный авторский кинематограф, автор, теория кино, кинокритика, история, жанр

Лариса Малюкова. Чурикова. Личная тема
Портрет актрисы Инны Чуриковой. Автор анализирует личную и творческую биографию актрисы, прослеживает ее непростой путь в театре и кино. Критик также исследует наиболее яркие роли и сложные образы, созданные актрисой, отмечая ее уникальную манеру игры и талант перевоплощения.
Инна Чурикова, театр, кинематограф, образ, роль, характер, талант

SUMMARY

Alexander Sokurov
Shadow of power
Interviewed by Anton Shirokikh.

Alexander Rubtsov
Patriot games
The author analyzes peculiarities of contemporary Russian discourse. Investigating political, cultural and social realia and the features of the ideology on constructing, the author singles out the major themes in the discourse of power: «identity», «patriotism» и «cultural (civilizational) code».
Contemporaneity, Russia, discourse, patriotism, cultural code, identity, ideology

Andrei Arkhangelsky
Order: a survival
Review of Fyodor Bondarchuk's STALINGRAD (Russia). The critic considers stylistic, dramatic and semantic features of the picture, which can be defined as a multi-media project, "a victim of the social order". The characters of "folk heroes" are specially analyzed.
Fyodor Bondarchuk, STALINGRAD, Russian cinema, history, social order, hero, people

Nina Tsyrkun
STALINGRAD and an acanonical canon
Review of Fyodor Bondarchuk's STALINGRAD (Russia). The critic analyzes semantics of the picture, its special innovative mythology, stylistics and personages. The film is considered both in contemporary and historical cultural and aesthetical context.
Fyodor Bondarchuk, STALINGRAD, history, war, mythology, context

Alexandra Tuchinskaya
To become a hero of hope
Review of Andrzej Wajda's WAŁĘSA. CZŁOWIEK Z NADZIEI (Poland). The critic considers the picture in the context of the helmer's creation, analyzes its structure, stylistics and problematics, accentuating, that it is not a classic biopic of a democratic politician, but reflection about man's victory over one's own restriction and fears.
WAŁĘSA. CZŁOWIEK Z NADZIEI, Andrzej Wajda, Lech Wałęca, biography, politics, history, democracy

Natalya Sirivlya
Russia, the bountiful
Review of Larisa Sadilova's SHE (Russia). The critic considers the picture as a worthy specimen of socio-political order, analyzes its key motives, generic features, characters and problematics, as well as peculiarities of the director's approach towards rendering contemporary Russian reality and the theme of migration.
Larisa Sadilova, SHE, order, genre, politics, migration, Russian reality

Nina Tsyrkun
Big brother is watching. So are we
Review of Bill Condon's THE FIFTH ESTATE (USA – Belgium). The critic investigates the ambiguous image of the creator of WikiLeaks Julian Assange as the key figure of the "fifth estate" and the picture in question, kin both to investigative journalism and secret services. The moral values of the representatives of this newly appeared cohort as newsmakers of today are scrutinized.
Bill Condon, THE FIFTH ESTATE, WikiLeaks, Julian Assange, investigative journalism, secret services

Evgeny Maizel
Salam, Kyrgyzstan
Reviews of Ruslan Akun's SALAM, NEW YORK (Kyrgyzstan) and Temir Birnazarov's PASSION (Kyrgyzstan). The critic analyzes genre, stylistic and dramatic peculiarities of these pictures, their personages and problematics, considers them in the context of contemporary cinema of Kyrgyzstan.
SALAM, NEW YORK, Ruslan Akun, PASSION, Temir Birnazarov, cinema of Kyrgyzstan, dramaturgy, contemporaneity

Elena Stishova
Long echo
Coverage of Kinoshock-2013 film festival. The critic analyzes the most important films from the program of the forum, which has become the niche, preserving historically worked out

cultural ties among the peoples of the former USSR. The author also investigates problems and philosophical questions, touched upon by the filmmakers, and stresses the importance of cinema of CIS' for deeper comprehension of the processes in cinema and culture in general.
Kinoshock-2013, cinema of CIS', USSR, cultural ties, national cinema

Alexander Pavlov
Vulgar auterism
The author considers a phenomenon called "vulgar auteurism", a newly coined critical term, revising the idea the politique des auteurs, that is recognition of art in works neglected as impersonal commercial junk, and the formation of a counter-canon.
Vulgar auterism, cinéma d'auteur, film theory, criticism, history, genre

Alexandra Sviridova
Yusov's frame
In memory of Vadim Yusov.

Vadim Yusov
On Tarkovsky
Conversed by Hiroshi Takahashi.

Larisa Malyukova
Churikova. Private topic
Portrayal of the actress Inna Churikova. The author analyzes private and creative biography of the actress, traces down her complicated way in theatre and cinema. The critic also investigates the most vivid roles and images created by the performer, marking her unique manner of playing and the talent for dramatic identification.
Inna Churikova, theatre, cinema, image, role, character, talent

Maria Kuvshinova — Ivan Chuvilyaev
Off-side
Festival 2morrow: Special program.

Jonathan Rosenbaum
Voices of those, who are usually devoid of them...
On Message to Man film festival. Conversed by Evgeny Maizel.

Money can't buy happiness
Anapa-2013: round table talk.

Rustam Ibragimbekov
Caucassian trio
A script.

Gleb Volodin
Night at «Olympia»
A script.

№11 (ноябрь) 2013

11

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ | ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 21.11.13. Подп. к печати 05.12.13.
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15193
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248 28 22
Fax (499) 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2013

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** (председатель совета)
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

Редакция выражает благодарность
Анатолию Примаку,
спонсору макета

ISSN 0130-6405